

## Le sentiment de l'unité dans l'oeuvre de Rabelais

Michaël Baraz

Volume 8, numéro 1, février 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036506ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036506ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baraz, M. (1972). Le sentiment de l'unité dans l'oeuvre de Rabelais. *Études françaises*, 8(1), 3-53. <https://doi.org/10.7202/036506ar>

# Le sentiment de l'unité dans l'œuvre de Rabelais

Il y a deux expériences contraires, que tous connaissent à divers degrés de clarté et d'intensité : celle de la séparation et celle de l'unité.

Souvent, nous nous sentons séparés de tout, étrangers au monde et à nous-mêmes. Mais il nous arrive aussi de nous trouver au pôle opposé de l'existence. Nous avons alors le sentiment d'un accord intime avec l'univers entier, les hommes et les choses nous apparaissent proches, nous tendons à accepter tout ce qui existe. Le sentiment de la séparation est sans doute plus fréquent que celui de l'unité, surtout à notre époque où il est exaspéré par une civilisation unilatéralement abstraite et mécanique et par l'influence de théories confuses. Le sentiment de l'unité est plus difficile à définir et à analyser, mais il n'en est pas moins réel. Il constitue la source principale de ce qu'il y a de plus précieux dans la vie ; non seulement de l'activité esthétique, sous toutes ses formes, mais aussi de la science, au sens moderne du mot<sup>1</sup>. Notre existence oscille sans cesse entre ces deux pôles et c'est en cela que consiste sa douloureuse beauté.

1. Voir : Constantin Brunner, *Die Lehre von den Geistigen und vom Volk*, 3<sup>e</sup> éd., Stuttgart, 1962 ; traduction anglaise : *Science, Spirit, Superstition*, Londres, 1968.

À certaines époques on tend à mettre en vedette la solitude de l'homme plus que son accord avec ce qui existe. Il en est ainsi, par exemple, au xv<sup>e</sup> et au xx<sup>e</sup> siècles. Mais il faut se garder des généralisations hâtives. Aucune époque n'est parfaitement homogène. À côté d'œuvres comme celles de Villon, de Pierre de Nesson ou d'Antoine de La Sale, qui expriment surtout la solitude de l'homme, le xv<sup>e</sup> siècle a produit l'une des philosophies de l'unité les plus conséquentes : celle de Nicolas de Cuse. Il en est de même à notre époque : à ceux qui, comme Sartre, s'appliquent à exprimer l'absurdité du monde et la solitude de l'homme, on peut opposer Constantin Brunner, qui a donné l'explicitation la plus riche de l'idée d'unité, ainsi qu'Hermann Hesse et d'autres.

À l'époque de la Renaissance cette idée est dans l'air, plus intensément que jamais peut-être. L'influence de Nicolas de Cuse devient très intense (entre autres dans le cercle de Marguerite de Navarre, que Rabelais a fréquenté). Voici l'une des phrases les plus belles de ce penseur : « Qui comprendrait cette simplicité de l'unité infinie, infiniment antécédente à toute opposition, ... où n'entrent ni altérité ni diversité, où l'homme ne diffère pas du lion, *ni le ciel de la terre*, où pourtant toutes choses sont présentes de la façon la plus véritable...<sup>2</sup> ». Charles de Bouelles affirme dans son *Liber de sapiente*, publié en 1510, que l'homme et l'univers sont contenus l'un dans l'autre. « Si tu veux, précise-t-il, définir et embrasser la nature de l'homme, il faut que tu regardes ce qui est dans le ciel, ce qui est dans les éléments et dans l'univers entier. » Paracelse, contemporain de Rabelais, disait que si l'on mange un morceau de pain on y savoure le ciel et toutes les étoiles. On peut trouver à peu près partout de telles idées à l'époque de Rabelais. Elles proviennent en partie de sources antiques, que Rabelais a pu connaître directement. Il faut considérer aussi que l'idée de l'unité, si difficile à formuler, est souvent suggérée par celle de la

2. *De la docte ignorance*, traduction française de Moulinier, Paris, 1930, chap. xxiv.

plurivalence du réel. Dire que le réel est plurivalent, c'est affirmer qu'il est unité d'entités apparaissant comme différentes ou comme contraires. Lorsque Héraclite, par exemple, affirme que « Dieu est jour et nuit, hiver et été, guerre et paix », il veut suggérer par là que la divinité est l'unité de tous les contraires. Les penseurs de la Renaissance manifestent une prédilection particulièrement forte pour les notions plurivalentes. Rappelons que chez Érasme la folie est à la fois une sagesse. À première vue la notion érasmienne de folie comprend une pluralité de réalités hétérogènes : l'impulsion instinctive, la sensualité, le goût de la flatterie, le bon sens, l'équilibre spontané des gens simples, et même l'enthousiasme et l'extase. Toutes ces manifestations de la folie ont pourtant quelque chose de commun : elles s'opposent à la « sagesse » de ceux qui divinisent l'abstrait et qui sont insensibles à la richesse de l'homme vivant. La folie, c'est la nature même de l'homme concret, qui, à l'instar du macrocosme, est unité de contraires, unité plurivalente, irréductible aux schémas simplistes et rigides que forgent les adorateurs de l'abstrait.

Rabelais est avant tout un artiste ; aussi faut-il chercher dans son œuvre l'expression d'un *sentiment* de l'unité plutôt que d'une *idée* explicite de celle-ci. Il faut donc examiner les moyens d'expression auxquels il a eu recours ; avant tout ses images et ses mythes. Commençons par l'image des Silènes qu'il a placée à l'entrée même de son œuvre, au début du Prologue de *Gargantua* :

Alcibiades, au dialogue de Platon intitulé *le Banquet*, louant son précepteur Socrates ... le diet estre semblable ès Silènes. Silènes estoient jadis petites boites, telles que voyons de présent ès bouticques des apothécaires, pinctes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oysons bridez, lièvres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonnières et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maistre du bon Bacchus) ; mais au dedans l'on réservait les fines drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivette, pierreries et aultres choses précieuses. Tel

disoit estre Socrates, parce que, le voyans au dehors et l'estimans par l'extérieure apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol, simple en meurs, rustiq en vestimens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir ; mais, ouvrans ceste boyte, eussiez au dedans trouvé une céleste et impréciable drogue : entendement plus que humain, vertus merveilleuses, courage invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaicte, déprisement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veignent, courent, travaillent, navigent et bataillent<sup>3</sup>.

Socrate incarne donc pour Rabelais l'unité du bas et du sublime, du corps et de l'esprit, de la vie des sens et de la sagesse. Il est l'homme le plus terrestre et à la fois le plus divin : il a le regard d'un taureau, il aime boire copieusement, rire et se moquer et en même temps il possède un entendement plus qu'humain, un courage invincible et la parfaite certitude intellectuelle (l'« assurance parfaicte ») ; il aime la vie du corps et ses plaisirs et à la fois il en est détaché : il méprise les biens que la plupart des hommes convoitent immodérément : « déprisement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veignent, courent, travaillent, navigent et bataillent ». À ce propos, il convient de rappeler aussi la définition du pantagruélisme qui se trouve au début du *Quart livre* : c'est une « certaine gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites », autrement dit une attitude qui unifie la joie de vivre et le détachement à l'égard des biens que la vie peut offrir. Tous les biens que la vie peut offrir sont fortuits, c'est-à-dire dépendants à l'égard des innombrables mouvements et changements se produisant sans cesse dans l'univers. Cette attitude est plus qu'une simple réhabilitation du corps et de la vie des sens. Elle est d'une part

3. Je cite le texte de Rabelais d'après l'édition de Jacques Boulenger (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955).

naturaliste, ou si l'on veut matérialiste, mais elle est en même temps idéaliste, car elle implique aussi le détachement par rapport à la vie matérielle et à ses biens. On pourrait la définir par la conscience de l'unité du corps et de l'âme ou plutôt de la matière et de la conscience<sup>4</sup>. Rabelais condamne expressément la divinisation de la matière dans l'épisode des Gastrolâtres<sup>5</sup> ; et il va sans dire qu'il est fort loin de préconiser un culte exclusif de l'esprit ; la vérité est donc pour lui dans l'unité de ces contraires. Pour être vraiment précis : dans l'unité de *tous* les contraires. L'unité de la matière et de l'esprit n'en est qu'un aspect. Examinons-en quelques autres.

Ainsi, l'action de son roman se passe en Utopie, ce qui veut dire en un lieu idéal, mais à la fois il s'y trouve à chaque page des détails qui indiquent de façon indubitable que l'Utopie est située en France, dans la contrée natale de Rabelais ; on est transporté dans le monde des géants parfaitement sages et justes et en même temps on est à Chinon, en Beauce, à Paris, à Orléans. À la fois donc dans le réel et dans l'idéal<sup>6</sup>.

L'idée de l'unité des contraires informe aussi la structure littéraire de son œuvre. En effet, il s'applique à peindre fidèlement les particularités de la réalité matérielle et sociale, mais à la fois il les utilise pour créer des personnages et des récits qui n'ont point d'équivalent dans l'univers que nous percevons par les sens. Son œuvre est riche en détails précis concernant la géographie de la Touraine, les mœurs et les institutions du temps, la langue parlée par le peuple ; mais il joue librement avec ces données, elles lui servent de matériaux pour construire des

4. Il faut mentionner à cet égard Spinoza : « L'ordre et la connexion des idées sont la même chose que l'ordre et la connexion des choses » — la conscience (« l'ordre et la connexion des idées ») et la matière (« l'ordre et la connexion des choses ») sont deux aspects de la même unité primordiale (voir *Ethique*, II, 7).

5. Voir plus loin, p. 42-43.

6. L'influence de Thomas More, qui situe son Utopie dans un endroit fort éloigné, se fait sentir dans un seul passage de *Pantagruel* (XXIV). Partout ailleurs dans son œuvre, Rabelais conçoit l'Utopie comme immanente à la réalité quotidienne de son pays et de son temps.

mondes fantastiques : le monde des géants, celui de Thélème, le pays Lanternois, l'île de Tapinois, le royaume des Andouilles, etc. Mais d'autre part, par leur signification satirique ces mondes sont liés à la réalité objective. Abel Lefranc n'a donc pas tort de considérer Rabelais comme un réaliste et Leo Spitzer a certainement raison de le qualifier d'irréaliste. Sa manière littéraire pourrait être définie comme un réalisme irréaliste. Il faut attribuer ici au terme d'irréalisme une valeur suggestive : il exprime la liberté de l'esprit à l'égard des objets qu'il perçoit, l'attitude qui consiste à créer de façon souverainement indépendante à l'égard des habitudes propres à la conscience pratique. Rabelais pousse cette tendance aussi loin que possible *et à la fois la tendance contraire*. Or, l'unification des contraires est, nous l'avons relevé, la démarche la plus caractéristique de la pensée humaine en tant qu'elle cherche à retrouver l'unité.

Pour saisir toute la portée du Prologue de *Gargantua* quelques observations sur l'histoire de l'image de Silène seraient peut-être utiles.

Dans la mythologie classique Silène était le maître de Dionysos. On se le représentait comme fort laid (le nez camus, la lèvre épaisse, le regard d'un taureau) et comme étant toujours ivre. Mais sous ces dehors si grossièrement terrestres il dissimulait une sagesse profonde. Cette volonté de fondre le bas et l'élevé, et notamment le terrestre et le divin, constitue peut-être le caractère le plus saillant de la religion dionysienne. Dionysos était le dieu du vin et à la fois de l'inspiration ; de la sensualité violente et de l'ivresse physique et à la fois de l'ivresse spirituelle : poétique, prophétique ou mystique. Il était célébré par des orgies et des processions tumultueuses, dont les participants étaient obligés de rejeter toute contrainte morale, de donner libre carrière à leurs instincts, de recourir au vin et aux stupéfiants, de s'abandonner au tourbillon de la danse sacrée, afin de parvenir à un état d'ivresse qui était censé être à la fois un enthousiasme religieux.

Platon donne dans son *Banquet* une version épurée du mythe de Silène. Socrate n'a de Silène que l'apparence : il est laid, grossier, ridicule, mais il n'est jamais ivre et il réussit à maîtriser sa sensualité. Mais pourquoi Platon, qui appartenait à un monde où régnait l'idéal classique de la beauté noble, a-t-il tenu à peindre Socrate justement sous les traits du difforme Silène ? C'est, semble-t-il, pour suggérer que l'homme ne peut pas accéder à la perfection inhérente aux idées pures, que l'individu concret participe seulement à l'idée, dans une certaine mesure. De là, l'insatisfaction continuelle de celui qui aspire à la perfection, de là l'inévitable dualité de sa nature, le fait qu'il est beau et laid, sage et fou à la fois.

Au Moyen Âge, les mythes de Dionysos séduisent rarement les imaginations. Il est vrai qu'on trouve parfois à cette époque des figures sculptées dont les traits rappellent ceux des Silènes antiques. Mais ce sont des figures de diables. Des figures univoques donc, dont la laideur extérieure correspond à une laideur intérieure. Le sculpteur médiéval se refuse à admettre que l'unité des contraires (en premier lieu celle du bas et de l'élevé) soit possible. C'est que le Moyen Âge a du monde une vision rigoureusement hiérarchique. Il tend à distinguer et à séparer radicalement les contraires ; et il érige les oppositions logiques en oppositions ontologiques : il attribue la laideur et la grossièreté aux diables, la beauté et la sagesse aux anges<sup>7</sup>.

Marsile Ficin, qui est à tant d'égards un représentant de la Renaissance, est pourtant trop attaché à la conception hiérarchique de l'univers pour voir Socrate sous les traits de Silène. Dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon*

7. De même, Pantagruel, qui est un diable dans la littérature médiévale, devient un roi parfaitement juste et sage dans l'œuvre de Rabelais. Différence essentielle. Et il y a plus : le Pantagruel médiéval est un personnage univoque, alors que le Pantagruel rabelaisien est, de même que Silène, foncièrement ambivalent : ce sage a le don d'exciter la soif et il trouve fort beaux les tours les plus pendables que joue Panurge (voir, par exemple, II, 22). Une étude attentive des sources de Rabelais révélerait l'indépendance absolue avec laquelle ce génie utilise les matériaux qu'il emprunte à la culture antique et à celle du Moyen Âge.



il présente le sage athénien comme un ascète, comme un être aussi peu matériel que possible : « Regardez Socrate, vous verrez un homme maigre, sec et pâle... » Il n'y a presque rien de commun entre cette figure spiritualisée et l'image traditionnelle d'un Socrate au gros ventre et au regard de taureau<sup>8</sup>. Il est évident que ce portrait témoigne d'un désir de transcender le monde matériel, afin de parvenir à une vie purement spirituelle.

Mais un revirement radical se produit aux abords du xvi<sup>e</sup> siècle et pendant très longtemps l'image de Silène et les mythes dionysiens en général exerceront une séduction particulière. Raphaël, par exemple, ose présenter Socrate comme un Silène difforme dans un tableau qui est d'inspiration classique dans son ensemble : *l'École d'Athènes* ; les nombreuses figures qu'on peut y voir sont nobles et leurs traits sont réguliers et harmonieux ; ceci rend la laideur silénique de Socrate encore plus significative.

Mais les représentants de la première Renaissance interprètent ce mythe, comme l'ensemble des mythes classiques, dans un esprit unilatéralement idéaliste<sup>9</sup>. Ainsi, Pic de la Mirandole l'utilise dans le contexte d'une exhortation à mépriser le style élégant et recherché, dont la beauté est extérieure et sensible, pour s'adonner à une contemplation purement intérieure : « [notre parler] est tout à fait comme les Silènes d'Alcibiade. Leurs figures étaient d'aspect grossier, hideux, repoussant, mais à l'intérieur elles étaient pleines de gemmes et d'objets rares et précieux. Si tu regardes l'extérieur, tu verras un monstre, si tu considères l'intérieur, tu découvriras un dieu. Tu me répliqueras que tes oreilles ne supportent pas un style tantôt rude, tantôt décousu, toujours discordant... Lorsque tu approches les

8. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, traduction R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 242. Dans son introduction à cette traduction R. Marcel écrit : « Ficin a été déconcerté par le discours d'Alcibiade, il a préféré emprunter pour le portrait de Socrate des détails à d'autres dialogues et aux divers récits dont sa mémoire était si riche. »

9. Au sujet de l'interprétation idéaliste des mythes de Bacchus à l'époque mentionnée ci-dessus, voir : Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958.

philosophes... aie les oreilles d'Apollonius de Tyane avec lesquelles, *s'étant libéré de son corps*, il entendait non le Marsyas terrestre, mais l'Apollon céleste modulant sur sa cithare divine, avec une harmonie ineffable, le chant de l'univers <sup>10</sup>. »

L'image de Silène devient particulièrement prestigieuse au xvi<sup>e</sup> siècle, grâce tout d'abord à Érasme. Dans un chapitre de ses *Adages*, intitulé « Les Silènes d'Alcibiade », il lui attribue une portée universelle. Non seulement Socrate lui apparaît comme un Silène, mais aussi Épictète, « qui fut esclave, pauvre, boiteux ». Les prophètes, « exilés, errants dans les déserts, furent aussi des Silènes ». Et le Christ, continue Érasme, « ne fut-il pas un merveilleux Silène ? Il eut des parents obscurs, des disciplines humbles et pauvres... Mais quelle élévation dans une aussi grande humilité, quelle richesse dans une si grande pauvreté, quelle gloire dans une aussi grande ignominie <sup>11</sup>. » Avant Érasme, aucun écrivain n'avait songé à accorder une dignité aussi grande à cette image. Il est difficile de saisir la pensée que renferme ce chapitre tellement ambigu et allusif. Je crois qu'on peut y déceler la recherche d'une sagesse ésotérique, une critique de l'ordre établi (ce qui apparaît comme élevé est bas en réalité et vice versa), probablement une révolte contre la conception hiérarchique du monde et aussi un pressentiment de l'unité des contraires <sup>12</sup>. Chose significative, ce chapitre des *Adages* a été imprimé séparément très souvent au xvi<sup>e</sup> siècle ; il a eu, par exemple, douze éditions entre 1512 et

10. *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 810.

11. *Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia ... Tomus secundus, complectens Adagia*, Lugduni Batavorum, 1703, p. 770 : « Sileni Alcibiadis ».

12. Je dis *pressentiment* et non pas *sentiment* ou *idée* de l'unité des contraires, avant tout parce que je ne peux pas faire abstraction d'un passage de ce chapitre, où Erasme prête à l'image de Silène une signification qui semble être idéaliste : « ... *Rursum in corporis physici temperatura, cum phlegma et sanguis sensibus sit familiaris, et pateat, id quod plurimum confert ad vitam, minime patet, nempe spiritus. Demum in universo, quae maxime sunt, ea non videntur : veluti substantiae, quas separatas vocant.* » Mais là où il se laisse conduire par sa spontanéité Erasme suggère une attitude plus moderne que celle des néo-platoniciens.

1528. Ce singulier succès prouve que l'image si brillamment renouvelée par Érasme exprimait des tendances de son temps, obscures peut-être, mais impérieuses.

L'auteur de *Gargantua* reproduit assez fidèlement le texte d'Érasme, mais le contexte où il le situe — celui d'une œuvre où la vie du corps n'est pas simple apparence, mais réalité intense — en modifie la signification : pour lui, je l'ai déjà relevé, Silène est l'être en qui se concilient et s'harmonisent tous les contraires, la vie du corps et celle de l'esprit (la « beuverie » et la « sobresse non pareille »), le terrestre et le divin (le regard de taureau et l'« entendement plus qu'humain »), etc. Autant que je sache, à l'époque moderne c'est dans le Prologue de *Gargantua* que l'image de Silène exprime pour la première fois clairement le sentiment de l'unité, si radicalement différent de la contemplation purement spirituelle préconisée par les néoplatoniciens. L'importance de ce texte ne saurait être surestimée : il exprime un sentiment nouveau de l'existence, qui informe l'œuvre entière de Rabelais et en définit l'originalité mieux que toute formule.

Cette interprétation nouvelle s'étendra bientôt à l'ensemble des mythes dionysiens. Je me limiterai à rappeler que Bacchus apparaît dans l'œuvre de Ronsard comme créateur des plaisirs corporels et à la fois des valeurs spirituelles (par exemple de l'inspiration des « devineurs », c'est-à-dire des prophètes) ; il est donc, comme chez Rabelais, un symbole de l'unité des contraires :

*La Jeunesse et l'Amour et les Grâces te suivent,  
Sans ta douce fureur les voluptez ne vivent.  
Le jeu, la bonne chere et la danse te suit...  
Toy grand, toy saint, toy Dieu, tu flechis les rivières,  
Tu appaises les mers, quand plus elles sont fieres.  
Tu fis rouler le vin de maint rocher crevé,  
Et par toy le doux miel és chesnes fut trouvé.  
La Musique te doit ; les peuples et les villes  
Te doivent leurs rampars et leurs reigles civiles ;  
La liberté te doit, qui aime mieux s'offrir  
A la mort que se voir sous un Tyran souffrir ;  
La verité te doit, et te doivent encore  
Toutes religions, dont les Dieux on adore.*

*Tu rens l'homme vaillant, tu adjoins au conseil  
De celui qui te croit, un pouvoir nompareil.  
Par toy les Devineurs, troublez en leurs poitrines,  
Fremissent sous le joug de tes fureurs divines*<sup>13</sup>.

Montaigne se situe dans la même lignée : pour lui également le Socrate-Silène incarne l'unité des contraires, notamment celle du bas et du sublime : « [Socrate] n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons... Sous une si *vile* forme nous n'eussions jamais choisi la *noblesse* et *splendeur* de ses conceptions admirables...<sup>14</sup> ».

\*  
\*   \*  
\*

Mais à cette époque on attribue à l'image de Silène une autre fonction aussi, plus importante peut-être que celles dont je viens de parler : de suggérer l'idée d'une sagesse cachée. « Telle est, écrit Érasme dans le même chapitre des *Adages*, la nature des choses véritablement nobles : ce qu'elles ont de plus élevé, elles le cachent profondément, ce qu'elles ont de plus méprisable, elles l'étalent ostensiblement ; elles dissimulent leur trésor sous une écorce vile et ne le découvrent point à des yeux profanes. » Le même écrivain affirme à plusieurs reprises que l'Écriture aussi est une espèce de Silène : sous l'humble apparence de ses récits puérils, par exemple celui du serpent qui a tenté Ève, elle cache une vérité profonde. Ce sont là des allusions assez claires aux doctrines ésotériques, dont l'influence a été très forte à la Renaissance. Selon ces doctrines les mythes de toutes les religions ont un sens matériel et littéral, correspondant à la mentalité de la foule, et un sens caché, destiné à une élite. Il est difficile aujourd'hui de comprendre toute la force de l'attraction qu'inspirait l'ésotérisme aux intellectuels du passé. C'était une solution séduisante pour ceux qui ne pouvaient croire naïvement à des mythes anthropomorphes et qui à la

13. Ronsard, *Hymne de Bacchus*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », II, p. 279.

14. Voir à ce sujet notre ouvrage : *L'Être et la connaissance selon Montaigne*, Paris, 1968.

fois étaient obligés d'admettre qu'une religion anthropomorphe était nécessaire au peuple. La plupart des penseurs antiques considéraient le polythéisme officiel comme une concession faite au vulgaire ou bien comme une expression symbolique des vérités de la philosophie.

Les penseurs chrétiens qui ont adopté une attitude semblable sont assez nombreux. Voici, par exemple, un passage d'Origène, destiné sans doute à la minorité qui répugne à accepter la doctrine officielle des supplices éternels infligés aux damnés : « Il est certes dangereux de confier à la parole écrite l'éclaircissement de telles questions, car la foule n'a besoin de savoir rien d'autre, sinon que les pécheurs seront punis. Il n'est point utile de s'élever à ce qui dépasse ceci, parce qu'il y a des gens que la peur du châtement éternel empêche à peine de se jeter dans le flot du mal et dans les malheurs qui en découlent <sup>15</sup>. »

Marsile Ficin a été sans doute fidèle au catholicisme, mais par un biais au fond peu orthodoxe : il considérait *toutes* les religions comme des expressions symboliques de la doctrine platonicienne, qui était pour lui la vérité unique et éternelle <sup>16</sup>.

Le chapitre « Sileni Alcibiadis » des *Adages* peut être considéré comme une clé à une partie considérable de la littérature d'idées du passé ; il révèle quelque chose que maint lecteur de notre temps tend à oublier, à savoir que, à la différence des penseurs modernes, soucieux avant tout d'exprimer leurs idées complètement et avec le maximum de clarté possible, les penseurs du passé s'efforçaient de *cacher* justement leurs convictions les plus intimes. De là les difficultés auxquelles on se heurte lorsqu'on essaie de

15. *Contra Celsum*, VI, 26. On trouvera un exposé des principales conceptions ésotériques de l'enfer dans la remarquable étude de Robert Klein sur « L'enfer de Ficin » (*la Forme et l'intelligible*, 1970, p. 89 et suiv.). Je me limite à lui emprunter cette citation de Jean Scot : « *Nihil aliud esse poenas peccatorum, nisi peccata eorum.* » Il résulte de cette thèse que Dieu ne punit pas les pécheurs et que l'enfer n'est autre chose qu'une tentative d'adapter la vérité à la mentalité de la foule.

16. Voir à ce sujet : Maurice de Gandillac, « Astres, anges et génies chez Marsile Ficin », dans *Umanesimo e esoterismo*, Padova, 1960.

saisir leur pensée, de là les nombreuses tentatives maladroites de réduire ces univers intellectuels complexes et foncièrement ambivalents à des schémas univoques, par exemple, celui de l'orthodoxie ou celui de l'hétérodoxie.

Les ésotérismes, fort nombreux, qui se sont succédé depuis la plus haute antiquité notamment jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle n'ont de commun que l'idée de la nécessité d'une religion anthropomorphe pour le peuple. Ils sont d'accord quant à l'apparence, mais nullement quant à ce qu'il convient de cacher sous cette apparence. L'attitude que j'appelle ici ésotérique, faute de pouvoir trouver un terme vraiment adéquat, ne coïncide pas avec le néo-platonisme ; la diversité des ésotérismes, depuis le Bouddha jusqu'à Goethe, est extrêmement grande. En me limitant à la Renaissance je signalerai que des doctrines aussi radicalement différentes que, par exemple, le platonisme de Pic de la Mirandole et le rationalisme aristotélicien de Pomponazzi revêtent la forme de l'ésotérisme. En parlant de la Bible Pic de la Mirandole écrit : « Il était suffisant [à la foule] de connaître, au moyen d'une simple narration [*per simplicem historiam*], tantôt la puissance de Dieu, tantôt sa colère contre les méchants, sa clémence à l'égard des bons, sa justice à l'égard de tous, et d'être instruite par des préceptes divins et salutaires à vivre bien et dans la félicité et à suivre la vraie religion. Mais révéler à la foule les mystères les plus secrets, cachés sous l'écorce de la loi et le rude vêtement des paroles, ainsi que les arcanes suprêmes de la divinité, ne serait-ce pas jeter aux chiens ce qui est sacré [*sanctum*] et donner des perles aux cochons ? Ce ne fut donc pas prudence humaine, mais commandement divin que de cacher tout cela au vulgaire pour le révéler aux parfaits, parmi lesquels Paul est le seul à affirmer qu'il prononce des paroles de sagesse. Cette façon d'agir a été respectée scrupuleusement par les philosophes antiques<sup>17</sup>. »

Quant à Pomponazzi, voici ce qu'il déclare après avoir démontré que les phénomènes qu'on appelle miracles mani-

17. G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, 1942.

festent en réalité les lois immuables de la nature : « Ces miracles qui violent l'ordre de la nature créée et ne peuvent être faits que par Dieu et le sont parfois montrent avec certitude l'insuffisance de la doctrine d'Aristote et des autres philosophes et proclament la vérité et la solidité de la religion chrétienne <sup>18</sup>. » Il dit ceci sans doute pour cacher la vérité qu'il enseigne, car il ne veut pas ébranler la religion anthropomorphe indispensable à la majorité.

La phrase d'Érasme citée plus haut exprime de façon particulièrement énergique et rigoureuse l'idée que l'ésotérisme constitue une nécessité, qu'il appartient à la *nature même* des « choses nobles » de « cacher profondément ce qu'elles ont de plus élevé ». Quelle est la vérité qu'Érasme entend cacher dans son œuvre ? Un catholicisme à nuance évangélique ? Une variété de néo-platonisme ? Ou plutôt une sagesse pure, dans son noyau secret, de toute représentation anthropomorphe ? Et il faut ajouter encore qu'Érasme, de même que tant d'autres représentants de ce que nous appelons ici ésotérisme, est loin d'accepter passivement la religion exotérique régnante : il veut la réformer, la rapprocher autant que possible de la sagesse cachée. L'attitude ésotérique implique très souvent une exigence de réformes et le renouvellement de la société entière.

Quant à Montaigne, il considère comme nécessaire l'obéissance à la religion régnante, mais son *Apologie de Raimond Sebond*, texte indubitablement ambigu, cache une critique hardie et conséquente de l'anthropomorphisme et une vision rationaliste du monde aboutissant à l'idée de l'unité cosmique <sup>19</sup>.

La première partie du Prologue de *Gargantua*, au début de laquelle il est question du Socrate-Silène, aboutit à la conclusion suivante, dont l'ésotérisme outré doit paraître suspect au lecteur : « Vous convient... rompre l'os et sugcer la substantificque mouelle — c'est à dire ce que

18. *De naturalium effectuum causis, sive de incantationibus* ; traduction française de Henri Busson : *les Causes des merveilles de la nature ou les enchantements*, Rieder, 1930, p. 275.

19. Voir à ce sujet l'ouvrage mentionné dans la note 14.

j'entends par ces symboles Pythagoriques avecques espoir certain d'estre faictz escors et preux à ladicte lecture : car en icelle bien aultre goust trouverez et doctrine plus absconce, laquelle vous révélera de très haultz sacremens et mystères horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie oeconomique. » En effet Rabelais se reprend aussitôt : « Croiez-vous en vostre foy qu'oneques Homère, escrivent l'*Iliade* et *Odyssée*, pensast ès allégories lesquelles de luy ont calfreté Plutarque, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politian a desrobé ? Si le croiez, vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion... Si ne le croiez, quelle cause est pourquoy autant n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chronicques. »

Cette succession d'affirmations contradictoires est déconcertante au possible. Est-ce par prudence que Rabelais nie avoir voulu donner à son œuvre un sens ésotérique ? Cela apparaît comme certain, si l'on songe à quel point sa pensée est hardie. Mais la prudence ne suffit pas à expliquer la si frappante ambiguïté de ce Prologue. Il est fort probable que Rabelais réagit ici contre l'ésotérisme traditionnel, de nuance néo-platonicienne et pythagoricienne, pour lui opposer un autre ésotérisme : il veut dire vraisemblablement que le sens caché de son œuvre n'a rien à voir avec les « symboles Pythagoriques », ni avec les « très haultz sacremens », ni avec le symbolisme trop ingénieux, si fréquent à partir de l'antiquité déclinante et très à la mode à l'époque de Rabelais ; le sens caché de son œuvre n'est rien d'autre que la sagesse du Socrate-Silène, une sagesse simple et concrète, fort différente des amples systèmes de connaissances que proposaient les platoniciens et les aristotéliens, consistant avant tout à retrouver l'unité des contraires dans une existence vécue pleinement et authentiquement. Pourquoi une telle sagesse doit-elle être cachée ? C'est qu'elle implique, comme nous allons le voir par la suite, la liberté *intérieure* à l'égard de la conception hiérarchique du monde et à l'égard d'autres aspects de la religion exotérique.



Pour définir avec précision le genre d'ésotérisme que Rabelais veut critiquer dans le passage reproduit ci-dessus, la chose la plus simple et la plus évidemment indispensable est d'interroger les auteurs qu'il y mentionne : « ... Plutarque, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politian a desrobé ». Il suffira d'examiner l'ouvrage d'Angelo Poliziano, auquel il est fait allusion ici : l'*Oratio in expositione Homeri*. L'écrivain italien y violente de la façon la plus arbitraire le texte d'Homère, il en méprise le contenu concret à tel point, qu'il y trouve de nombreuses doctrines philosophiques et théories scientifiques : l'idée pythagoricienne de la métempsychose, les opinions des platoniciens, des aristotéliens et des stoïciens sur la nature de l'âme et sur la vertu et le vice, les théories de Thalès, de Xénophane, d'Empédocle, de Démocrite, d'Épicure, d'Aristippe, la médecine entière, etc.

Pour qu'on puisse apprécier encore mieux à quel degré d'« artificialité » stérile pouvait aboutir le symbolisme ésotérique traditionnel, contre lequel s'élève Rabelais dans ce Prologue, je mentionnerai aussi l'interprétation que Dante donne du mythe de Marsyas écorché vif par Apollon. J'ai choisi ce mythe parce que sa signification est très brutalement matérielle ; il semble impossible de faire abstraction de l'affreuse cruauté qu'implique le fait d'écorcher un être vivant. Et pourtant Dante en fait abstraction et attribue à ce mythe un sens exclusivement spirituel : Marsyas écorché, c'est l'âme délivrée de son enveloppe charnelle<sup>20</sup>. Les interprétations de cette espèce, fort prestigieuses à l'époque de Rabelais, traduisent une attitude existentielle diamétralement opposée à la sienne : une dépréciation du concret, une tendance à le considérer comme une simple illustration, sans valeur intrinsèque, de constructions abstraites senties comme étant une réalité supérieure. L'attitude de Rabelais est une réaction, admirable par sa vigueur, contre cet idéalisme exclusif, de nature à étouffer la spontanéité, à cor-

20. *Le Paradis*, I, 19-21. Voir aussi : Edgar Wind, *op. cit.*, chap. XI.

rompre l'instinct, à rendre irréalisable l'unité de l'être humain.

Il s'en faut donc que l'ambiguïté du Prologue de *Gargantua* vise seulement à amuser le lecteur. Rabelais veut cacher par ses plaisanteries une tentative fort sérieuse de définir son attitude face à l'ésotérisme. Cette attitude consiste, nous l'avons vu, à contester l'ésotérisme traditionnel pour le remplacer par un autre, très original et surtout tellement plus vivant (j'ai essayé de le définir plus haut, je tâcherai de le serrer de plus près dans la suite).

Je n'ai pas encore expliqué suffisamment la prédilection de Rabelais pour l'expression ambiguë, si frappante, non seulement dans ce Prologue, mais presque partout dans son œuvre. Il faut tenir compte, entre autres, du fait que celle-ci est née à une époque de violentes réactions contre les méthodes et les habitudes de la pensée médiévale et que, pour cette raison, elle témoigne d'une forte méfiance à l'égard de toute doctrine. Toute doctrine (au sens courant du mot) est le résultat d'un effort pour réduire l'infinie complexité et la plurivalence du concret à des entités abstraites, limitées et limitantes. Rabelais se situe, à côté d'Érasme et de Montaigne, dans la lignée des penseurs qui sont intensément sensibles à la richesse et à la beauté chatoyante de la réalité concrète et qui l'aiment trop pour désirer enfermer son infinie variété dans des formules et des schémas pauvres, parce que univoques et rigides. À la question de savoir si son œuvre possède un sens caché, Rabelais répond dans ce Prologue à la fois oui et non. Oui, car elle n'est pas que « gaudisserie », que jeu et improvisation sans conséquence. Non, car ce qu'elle cache n'est pas une doctrine arrêtée. C'est plutôt, doit conclure le lecteur, un certain sentiment de l'existence ; le sentiment de l'unité des contraires, ou, ce qui revient au même, de la plurivalence du réel. Ce sentiment nourrit une sagesse qui est cohérente sans constituer pour autant un système et qui favorise, évidemment, l'expression ambiguë.

\*

\* \*

Le symbolisme dionysiaque me semble constituer l'une des clés les plus importantes pour la compréhension de l'œuvre de Rabelais. En effet, c'est à ce symbolisme que se ramènent pour l'essentiel les deux leitmotivs qui informent cette œuvre : celui de l'unité du bas et de l'élevé et celui de l'ivresse ambivalente. Ou serait-il plus juste de dire que ce sont là deux variantes du même leitmotiv ?

C'est au critique Erich Auerbach que revient le grand mérite d'avoir attiré l'attention sur l'importance du premier de ces leitmotivs<sup>21</sup>. Il serait facile d'ajouter aux exemples qu'il donne de nombreux autres. On pourrait remarquer, par exemple, que le génie de Gargantua se manifeste à la fois par l'invention d'un torchecul et par la création d'un merveilleux hymne en l'honneur de la Renaissance (la lettre de Gargantua à son fils). C'est frère Jean, l'ivrogne querelleur, qui conçoit l'idée sublime de l'abbaye de Thélème ; c'est ce roturier sale et vulgaire qui bâtit une demeure pour « les nobles chevaliers » et « les dames de hault paraige ». Frère Jean aussi est donc un Silène. De même, le style de Rabelais peut être appelé silénique. Il est une fusion d'éléments bas et sublimes : les expressions obscènes et populaires voisinent dans son œuvre avec des termes empruntés au langage élevé ; et le lecteur ne perçoit pas cette juxtaposition comme discordante. De plus, les éléments bas de son style sont souvent transfigurés, au point d'être perçus par le lecteur comme élevés<sup>22</sup>.

La façon dont le leitmotiv de l'ivresse est traité dans l'œuvre de Rabelais ne rappelle pour l'essentiel ni la littérature populaire, qui exalte surtout l'ivresse ordinaire, ni le néo-platonisme, qui conçoit l'ivresse de l'esprit comme opposée à celle du corps. Ainsi pour Pic de la Mirandole l'extase bachique est-elle purement spirituelle<sup>23</sup>. Marsile

21. *Mimesis*, Bern, 1946 ; traduction française : Paris, Gallimard, 1968, chap. XI.

22. Voir : E. Auerbach, *op. cit.*, et M. Bakhtine, *l'Œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

23. « *Tum Musarum dux Bacchus in suis mysteriis, idest visi-*

Ficin écrit : « Il y a deux espèces d'ivresse : l'une est sublunaire, elle est causée par une boisson léthéenne, sous l'effet de laquelle l'âme, sortant d'elle-même et descendant au-dessous d'elle-même, oublie les choses divines ; l'autre est supralunaire : elle provient d'un breuvage divin sous l'effet duquel l'esprit, sortant de lui-même et s'élevant au-dessus de lui-même, oublie les maladies mortelles <sup>24</sup>. »

Selon Ficin il ne peut donc y avoir nul point de contact entre l'ivresse « sublunaire » et l'ivresse « supralunaire », car l'une est chute, l'autre élévation. Chez Rabelais, au contraire, le vin, la soif et l'ivresse sont des réalités ambivalentes, à la fois physiques et spirituelles. Grandgousier, Gargantua, Pantagruel, sont, comme l'indiquent leurs noms, de grands buveurs et à la fois des sages accomplis ; dans le Prologue du *Tiers livre* le vin est identifié à l'inspiration ; la pontife Bacbuc dit que « de vin divin on devient » ; mais ce que je viens de dire est si évident qu'il est superflu de multiplier les exemples. Et il y a plus. Un état d'âme qui ressemble à l'ivresse — à une ivresse lucide — est présent presque partout dans l'œuvre de Rabelais. Même dans les passages purement didactiques en apparence. Ainsi, le chapitre xxiii de *Gargantua* et le chapitre viii de *Pantagruel* semblent exposer, posément, des programmes pédagogiques. Mais à une lecture plus attentive on constate qu'il est impossible qu'un seul individu apprenne, comme le veut Rabelais, toutes les sciences, observe tous les phénomènes de la nature et pratique tous les sports. À l'état normal la conscience humaine ne saurait concevoir qu'il soit possible de connaître « *tous les oyseaulx de l'air, tous les arbres, arbustes et fructices des foretz, toutes les herbes de la terre, tous les métaulx cachéz au ventre des abysmes, les pierreries de tout Orient et Midy ...* » À l'état normal la conscience humaine ne conçoit pas non plus

*bilibus naturae signis, invisibilia Dei philosophantibus nobis ostendens, inebriabit nos ab ubertate domus Dei » (op. cit., p. 122).* Dans ce texte où il est question de Bacchus l'ivresse physique n'est pas mentionnée.

24. *Opera omnia*, Torino, 1962, p. 1399.

qu'on puisse exécuter d'innombrables espèces de mouvements physiques :

... monstoit sus un coursier, sus un roussin, sus un genet, sus un cheval barbe, cheval légier, et luy donnoit cent quarières, le faisoit voltiger en l'air, franchir le fossé, sauter le palys, court tourner en un cercle ... Puis bransloit la picque, sacquoit de l'espée à deux mains, de l'espée bastarde, de l'espagnole, de la dague et du poignard, armé, non armé, au boucler, à la cappe, à la rondelle ... Nageoit en parfonde eae, à l'endroit, à l'envers, de cousté, de tout le corps, des seulz pieds, une main en l'air, en laquelle tenant un livre, transpassoit toute la rivière de Seine sans icelluy mouiller, et tyrant par les dens son manteau, comme faisoit Jules César. Puis d'une main entroit par grande force en basteau ; d'icelluy se gettoit de rechief en l'eae, la teste première, sondoit le parfond, creuzoyt les rochiers, plongeoit ès abysmes et goufres (72).

Il est impossible de lire d'un trait ces deux chapitres sans éprouver une sensation semblable à l'ivresse. On a dit que l'éducation rabelaisienne témoigne d'une soif infinie de connaissance ; il faudrait dire plutôt qu'elle manifeste une ivresse de la connaissance et, pour être vraiment précis, une ivresse de l'universalité (le passage cité ci-dessus prouve que pour Rabelais le corps est un monde non moins vaste que l'esprit ou que la nature), une ivresse de l'universalité qui possède l'homme entier et qui le porte à élargir indéfiniment les limites de son moi pour parvenir à s'identifier avec le cosmos.

Une autre figure de Silène apparaît dans le Prologue du *Tiers livre* : c'est Diogène. « Diogène, écrit Érasme dans le même chapitre des *Adages*, que le vulgaire appelait chien, fut aussi un Silène. » À en juger par les témoignages que nous a légués l'antiquité, il semble que Diogène ait poussé à l'extrême la tendance socratique à cacher le sérieux et le sublime sous une apparence basse. Cette tendance devient chez lui une manière, qu'il réalise de façon systématique et ostentatoire : il habite un tonneau, il vit en mendiant, il insulte ceux qu'il rencontre leur reprochant de ne pas suivre son exemple, il se promène à midi avec une lanterne, disant qu'il est en train de chercher

un homme ; mais la sagesse qu'il exprime par un style de vie aussi scandaleusement grossier est proprement héroïque : elle consiste dans un effort de se rendre libre intérieurement à l'égard de tous les biens qu'on doit au hasard et de toute passion pouvant troubler l'équilibre et la paix de l'âme <sup>25</sup>.

Voyant que ses concitoyens se préparent à défendre leur ville, le Diogène rabelaisien, pour ne pas demeurer oisif, se met à rouler son tonneau :

... en grande véhémence d'esprit desployant ses braz le tournoit, viroit, brouilloit, garbouilloit, hersoit, versoit, renversoit, nattoit, grattoit, flattoit, barattoit, bastoit, boutoit, butoit, tabustoit, cullebutoit, trepoit, trempoit, tapoit, timpoit, estouppoit, destouppoit, détriquoit, triquotoit, tripotoit, chapotoit, crouloit, élançoit, chamailloit, bransloit, esbranloit, levoit, clavoit, entrevoit, bracquoit, bricquoit, blocquoit, tracassoit, ramassoit, clabossoit, afestoit, affustoit, baffouoit, enclouoit, amadouoit, goildronnoit, mittonnoit, tastonnoit, bimbelotoit, clabossoit, terrassoit, bistorioit, vreloppoit, chaluppoit, charmoit, armoit, gizarmoit, enharnachoit, empennachoit, caparassonnoit, le dévalloit de mont à val, et praecipitoit par le Cranie, puy de val en mont le rapportoit, comme Sisyphe faict sa pierre : tant que peu s'en faillit, qu'il ne le défonçast (322).

Dans cette phrase étourdissante Rabelais a employé soixante-quatre verbes pour peindre les mouvements que Diogène imprime à son tonneau, alors qu'il n'en a utilisé que trente et un pour décrire l'activité militaire si ample et variée des Corinthiens. Ce contraste est significatif : Diogène roulant son tonneau est à lui seul plus actif que l'ensemble de ses concitoyens <sup>26</sup>. C'est dire que l'activité du sage est essentiellement silénique (ce qui veut dire ici, en premier lieu, ésotérique) : insignifiante et ridicule en apparence, elle est en réalité plus riche et plus intense que l'activité pratique d'une cité entière. D'autre part,

25. Diogène Laërce, VI. Voir aussi : Heinrich Gomperz, *Die Lebensauffassung der griechischen Philosophen und das Ideal der inneren Freiheit*, Jena, 1927, p. 131 et suiv.

26. Voir Leo Spitzer, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931.

pour Rabelais l'image du tonneau s'associe à celle du vin ; cela est parfaitement normal dans une œuvre d'inspiration dionysienne. Remarquons d'abord que le rythme de l'ahurissante énumération de verbes qui décrit les mouvements du tonneau diogénique est vertigineux, propre à suggérer un état d'ivresse. Dans le Prologue de *Gargantua* Rabelais s'était identifié au Silène socratique, ici il s'assimile au Silène diogénique : « [les sentences pantagruéliques] par moy licite vous sera les appeler diogéniques » (326). Lui aussi d'ailleurs ne fait, comme Diogène, que rouler son tonneau pendant que ses compatriotes font des préparatifs de guerre<sup>27</sup>. Le symbolisme dionysiaque lui permet d'élargir le cercle des identifications : son tonneau est plein de vin, bien entendu, et le vin, c'est l'inspiration d'où est née son œuvre : « je voys de nouveau percer mon tonneau et de la traicte, laquelle par deux praecedens volumes ... vous feust assez congneue, leur tirer du creu de nos passe-temps épïcénaires un guallant tiercin et consécutivement un joyeux quart de sentences pantagrueliques » (325). Son tonneau est inépuisable, car l'inspiration vient d'une source divine, partant éternelle : « Il a source vive et vène perpétuelle. Tel estoit le brevaige contenu dedans la coupe de Tantalus, ... telle estoit en Ibérie la montaigne de sel tant célébrée par Caton » (327). L'image du tonneau et celle du vin expriment donc ici l'unité du corporel et du spirituel. Résumons : le Prologue du *Tiers livre* recèle pour l'essentiel les mêmes significations que celui de *Gargantua* : la vraie sagesse se cache sous des dehors siléniques et elle consiste à retrouver l'unité originelle des contraires.

Le symbolisme dionysiaque passe brusquement au premier plan vers la fin du *Tiers livre* : mécontent des réponses reçues, Panurge décide de consulter l'oracle de la Dive Bouteille. L'aboutissement de sa quête est donc le recours à une sagesse d'essence dionysienne, le nom de l'oracle

27. V.-L. Saulnier constate que l'éloge de la guerre dans ce Prologue — et ailleurs — n'est pas sincère (Voir le *Dessein de Rabelais*, p. 89 et suiv.). Il convient de constater une fois de plus que Rabelais s'applique à *cacher* sa pensée.

choisi l'indique clairement. Après un long voyage il arrive avec ses compagnons au temple de la Bouteille. Notons d'abord que celui-ci est situé sous terre et que pour y parvenir il faut descendre un nombre immense de marches. Persuadé qu'une descente aussi longue ne peut conduire qu'en enfer, Panurge est saisi d'épouvante : « Je doute fort que soit icy Tenarre, par lequel on descend en enfer, et me semble que je y oy Cerberus aboyant » (860). Il y a ici une intention assez évidente de prendre le contre-pied de la vision traditionnelle du monde ; de suggérer que pour atteindre au divin il faut non pas s'élever, mais descendre : à l'intérieur de l'existence terrestre. Voilà donc le leitmotiv de l'unité du bas et de l'élévé qui revient, de façon plus claire peut-être que dans les livres précédents.

Le temple que les voyageurs découvrent dans les profondeurs de la terre est plein non pas de figures et de symboles telluriques, comme on s'y serait attendu, mais célestes ; par exemple, la fontaine qui en occupe le centre est entourée de sept colonnes en pierres précieuses, « [les] pierres par les antiques Caldéans et mages attribuées aux sept planettes du ciel ». La première colonne était « de saphir azurin et celeste », la dernière « de sélénite transparente ... et dedans y apparoissoit la lune en figure et mouvement tel qu'elle est en ciel, pleine, silente, croissante ou descroissante » (874). À l'intérieur de la coupole qui surmontait la fontaine étaient gravés les douze signes du zodiaque et ... « la ligne éclipitique, avecques certaines plus insignes estoilles fixes » (875). C'est donc sous la terre que les héros de Rabelais trouvent le ciel.

De plus, le temple présente partout des formes géométriques ; on y décèle notamment des sphères, des cercles, des triangles équilatéraux, des heptagones. De même, les colonnes, les statues et les ornements architecturaux y manifestent des proportions numériques régulières. Or, on sait que le symbolisme mathématique a joué un rôle important à la Renaissance. On considérait la symétrie et la régularité mathématiques comme des reflets de l'harmonie et de la beauté divines. Marguerite de Navarre exprime



fidèlement l'esprit de son temps lorsqu'elle écrit : « Puis j'assembloy ces livres fantastiques, / Beaulx et plaisans, où les mathématiques / Lire l'on peut ... / Des livres fiz un pillier, et sembloit / Que sa grandeur terre et ciel assembloit. » Mais Rabelais va plus loin que Marguerite de Navarre et que ses autres contemporains, puisqu'il situe le ciel sous la terre.

La définition de Dieu prêtée à la pontife Bacbuc reflète des tendances similaires : « Allez, amys, en protection de ceste sphère intellectuelle, de laquelle en tous lieux est le centre et n'a en lieu aucun circonférence, que nous appellons Dieu » (888). Il est significatif que de toutes les définitions possibles de Dieu, Rabelais ait choisi celle qui exprime le mieux l'immanence du divin<sup>28</sup>, autrement dit l'unité cosmique — et qu'il l'ait introduite dans une ambiance ésotérique d'essence dionysienne.

D'autres détails aussi dans le dénouement du *Cinquième livre* prouvent que cette spiritualité, significative-ment tellurique, se rattache à la tradition dionysienne : dans le même temple on peut voir une mosaïque gigantesque dont le sujet est la bataille que Dionysos gagna contre les Indiens. Le dieu y est présenté avec sa suite de bacchantes ivres, guidées par Silène. Ici également Silène apparaît comme une vivante coexistence de contraires : « ... homme auquel Bacchus avoit fiance totale et duquel par le passé avoit la vertu et magnanimité, le couraige et prudence en divers endroitz congneu. C'estoit ung petit vieillard tremblant, courbé, gras et ventru à plein bust ; les aureilles avoit grandes et droictes, le nez poinctu et aquilin, ses surcilles rudes et grandes comme ung sillon » (867).

De même que l'image de Silène, le temple de la Dive Bouteille recèle une pluralité de significations : il suggère l'unité du terrestre et du divin et à la fois l'idée d'une

28. Il est vrai que cette définition de Dieu est fréquente dans les écrits des néo-platoniciens (voir E. Wind, *op. cit.*, p. 183 et notamment la note 3). Mais *logiquement* il est difficile de la concilier avec la plupart des thèses qu'ils défendent ; elle s'accorde mieux

sagesse cachée. Le temple même est caché : sous terre, dans un endroit éloigné et d'accès difficile. La pontife Bacbuc fait à plusieurs reprises des allusions à une vérité cachée : « Ce que du ciel vous apparoist ... n'est comparable à ce qui est en terre caché ... Dieu souverain, lequel jadis les Égyptiens nommoient ... *le abscond, le mussé, le caché* » (888). De même, Panurge doit accomplir des rites à caractère nettement initiatique pour devenir capable d'entendre la réponse de l'oracle.

Elle consiste, on le sait, en un seul mot : « *trinch* ». Pour l'expliquer, Bacbuc prend un gros livre d'argent, l'emplit du liquide qui jaillit de la fontaine et dit à Panurge : « Les philosophes, prescheurs et docteurs de vostre monde vous paissent de belles parolles par les aureilles ; icy nous réallement incorporons nos préceptions par la bouche. Pour tant je ne vous diz : *Lisez ce chapitre, voyés ceste glose* ; je vous diz : *Vuidez, tâtez ce chapitre, avallez ceste belle glose* » (882).

La compréhension de l'oracle n'est donc pas un acte de connaissance exclusivement intellectuelle, mais d'incorporation organique, semblable à l'assimilation de la nourriture et de la boisson. Autrement dit, c'est une modification de notre être même, comparable à celle que produisent dans notre corps les aliments ingérés. Le mot « *trinch* » — bois — semble donc signifier en premier lieu : « incorpore les vérités au lieu de te limiter à les posséder ; à les posséder sous forme d'abstractions que tu ne fais qu'emmagasiner dans ta mémoire, avec lesquelles tu peux jouer et jongler, que tu peux manier de façon arbitraire, justement parce qu'elles ne font pas partie de ton être ». En deuxième lieu, « *trinch* » veut dire, simplement, « boire bon vin et frais ». (Il ne peut pas être question chez Rabelais d'une vérité qui n'inclue pas le corps.) Le troisième sens de ce mot repose sur une assimilation du vin à l'enthousiasme : « *Trinch donc ! Que vous en dist le cueur, eslevé par enthousiasme bachique ?* » (883). L'enthou-

avec une vision du monde telle que celle de Rabelais, où Dieu et l'univers, l'Un et le Tout, semblent être identiques. Voir plus loin, p. 37.

siasme bachique est identifié dans le chapitre suivant à l'inspiration poétique et un peu plus loin à la passion de la connaissance. En relevant ces significations du mot « trinch » je n'ai certainement pas exposé dans toute sa profondeur la pensée de Rabelais. Elle ne se laisse pas mettre en formules ; songeons par exemple au ton de ce dénouement : on ne peut jamais savoir dans quelle mesure il est sérieux et dans quelle mesure il est bouffon et ironique ; de sorte que les quatre significations du mot « trinch » que je viens de mentionner sont en même temps affirmées et niées. D'innombrables autres significations deviennent possibles<sup>29</sup> et l'esprit du lecteur reste continuellement ouvert sur l'infinivaleur du réel. L'unité cosmique est nécessairement infinivaleur.



Il est admis de façon presque unanime à l'époque de Rabelais que ce qui est en repos, reste identique à soi et se suffit à soi-même est supérieur à ce qui est mouvant, changeant et dépend de quelque chose d'autre. De là une tendance presque générale à déprécier le monde concret, qui est en perpétuel mouvement, où toutes les choses sont instables et dépendent les unes des autres. Rabelais, au contraire ne considère pas le changement comme déchéance, mais comme incessante création de formes, donc comme richesse infinie. L'univers rabelaisien est foncièrement instable. Les contours mêmes et les proportions des objets qu'il contient changent sans cesse. Pantagruel est tantôt un géant dont la tête dépasse le niveau des nuages, tantôt un homme de taille presque ordinaire ; sa bouche présente à peu près les dimensions d'un pigeonier (307), mais un

29. Le fait que l'oracle de la Dive Bouteille donne une réponse qui est admirablement suggestive et polyvalente plaide pour la thèse de l'authenticité, sinon du *Cinquième livre* entier, au moins des chapitres qui en constituent le dénouement. Il me semble peu probable qu'un autre que Rabelais ait possédé à ce degré suprême le don de créer des réalités polyvalentes et ait pu résister avec autant d'évidente aisance à la tentation de donner à son œuvre une conclusion didactique.

instant après nous apprenons qu'elle renferme « plus de XXV royaumes habités, sans les déserts et un gros bras de mer » (308). Je ne pense pas que ce soient là des inadverances ; ces contradictions sont tellement grossières et choquantes que l'écrivain le plus médiocre aurait pu les éviter aisément.

Il est superflu de démontrer que Rabelais a voulu glorifier le mouvement. Cela est plus qu'évident. Il suffit de rappeler, par exemple, que tous ses personnages principaux voyagent presque continuellement ou que dans le chapitre xxviii de *Gargantua* l'inépuisable mobilité de frère Jean des Entonneurs est opposée à l'immobilité stérile des autres moines. Rabelais a voulu créer un univers mouvant et en état de continuelle effervescence créatrice, le contraire du monde statique pour l'essentiel qu'imaginait le Moyen Âge.

Si le monde est unité, suggère Rabelais, c'est grâce justement au mouvement qui l'anime. Chaque chose transmet son mouvement à une autre, chaque chose contribue à mouvoir toutes les autres, chaque chose dépend de toutes les autres ; toutes les choses sont donc liées et solidaires, engagées dans un unique mouvement sans commencement et sans fin. C'est là la signification de l'une des plus belles pages que Rabelais ait écrites : « Comment Panurge loue les debtors et emprunteurs ».

« Quand serez-vous hors de dettes ? » demande Pantagruel à Panurge. « Es calendes grecques, répondit Panurge, lorsque tout le monde sera content et que serez héritier de vous-mêmes » (338). Pour justifier son attitude il se met à démontrer que « chose divine est emprunter, devoir vertu héroïque ». Thèse manifestement absurde, si on la considère dans son sens littéral, et celui qui cherche à défendre une semblable position est sans doute un fou. Mais la folie de Panurge est ambivalente. Brusquement au milieu de son discours il modifie le sens des termes qu'il emploie, par une transposition métaphorique d'une admirable hardiesse. L'action de prêter et d'emprunter devient dans son esprit une image de la solidarité

et de l'interdépendance universelles. « Chaque chose prête et emprunte » veut dire pour lui que chaque chose est liée à toutes les autres et ne se maintient dans l'existence qu'en recevant et en donnant ; autrement dit en subissant et en transmettant des mouvements. Panurge est donc un fou bien sage lorsqu'il affirme que les dettes constituent le principe animant l'univers (« l'âme du monde ») et qui en réalise la cohérence et l'unité (« connexion et colligence »).

Pour prouver son affirmation il imagine un monde sans dettes ; un monde où chaque chose veut se suffire à elle-même. Ce serait un monde chaotique et monstrueux : « La lune restera sanglante et ténébreuse : à quel propous luy départiroit le soleil sa lumière ? il n'y estoit en rien tenu. Le soleil ne luyra sus leur terre, les astres ne y feront influence bonne : car la terre désistoit leurs prester nourrissement par vapeurs et exhalations... » (341).

Le même raisonnement est valable pour le microcosme humain (il était généralement admis à l'époque de la Renaissance que le microcosme reflète la structure du macrocosme). Si les organes cessaient de « prester » et d'« emprunter », le corps périrait immédiatement : « ... si au patron de ce fascheux et chagrin monde rien ne prestant vous figurez l'autre petit monde, qui est l'homme, vous y trouverez un terrible tintamarre. La teste ne voudra prester la veue de ses oeilz pour guider les piedz et les mains. Les pieds ne la daigneront porter. Les mains cesseront travailler pour elle. Le cœur se fâchera de tant se mouvoir pour les pouls des membres et ne leurs pretera plus » (343).

« Au contraire, continue Panurge, représentez-vous un monde autre, onquel un chascun preste, un chascun doibve, tous soient debtors, tous soient presteurs. O quelle harmonie sera parmy les réguliers mouvemens des cieulx ... Entre les humains, paix, amour, dilection, fidélité, repous, banquetz, festins, joie, liesse, or, argent, menue monnoie, chaisne, bagues, marchandises troteront de main en main ... Charité seule règne, régente, domine, triumphe » (343-344).

Panurge insiste ensuite de nouveau sur l'interdépendance des mouvements constituant le microcosme humain : « À ce patron figurez nostre microcosme, *id est* petit monde, c'est l'homme, en tous ses membres prestans, empruntans, doibvans, c'est-à-dire en son naturel. Car Nature n'a créé l'homme que pour prester et emprunter. Plus grande n'est l'harmonie des cieux, que sera de sa police ... Pour ... trouver, preparer et cuire [les aliments] travaillent les mains, cheminent les piedz et portent toute ceste machine; les oeilz tout conduisent ... » (344-345).

Le microcosme humain est donc une unité grâce au mouvement incessant qui naît du fait que chaque organe « prête » et « emprunte ». C'est cette interdépendance qui y engendre l'équilibre et l'harmonie.

Un exégète de Rabelais, Émile Telle, a affirmé que le discours de Panurge à la louange des debtors et emprunteurs représente une critique précise de l'idéalisme des néo-platoniciens : selon ceux-ci le principe qui anime l'univers est l'amour ; selon Rabelais, c'est l'argent, le crédit. « Rabelais, écrit Émile Telle, interprète dans un sens matérialiste et franchement moderne le mythe platonicien de la naissance d'Amour, fils d'Abondance et Pauvreté ... il dirait que Platon est un songe-creux. Ancêtre des Saint-Simoniens du XVIII<sup>e</sup> siècle, il chante l'hymne de la victoire et du triomphe de l'Argent. » Il est vrai (Robert Marichal l'a très bien prouvé<sup>30</sup>) que Rabelais a eu l'intention de parodier ici un passage du *Commentaire sur le Banquet* de Marsile Ficin, la bible des platoniciens sous la Renaissance. Voici un fragment du passage en question : « Enfin, c'est par l'unité de leurs parties que toutes choses se conservent et par leur dispersion qu'elles périssent. Or cette unité des parties est un effet de leur amour mutuel. On peut l'observer dans les humeurs de notre corps et dans les éléments du monde<sup>31</sup>. » Il est évident que Rabelais a voulu

30. R. Marichal, « Rabelais devant le néo-platonisme », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève-Lille, 1953, p. 185-186.

31. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, édité et traduit par R. Marcel, 1956, p. 161-162.

prendre le contre-pied des théories ficiniennes. Mais sa position ne me semble pas *exclusivement* matérialiste. Le discours de Panurge confirme au contraire la supposition que Rabelais a voulu ramener à l'unité le matérialisme et l'idéalisme. Il n'entend pas substituer l'argent et les dettes à l'amour conçu comme principe cosmique. Il ne s'agit point ici de *substituer* un principe à l'autre. Le texte que je viens de citer est très clair à cet égard : « Charité seule règne, régente, domine, triumphe » (dans le monde où chacun emprunte). Il s'agit ici de suggérer l'unité du matériel et du spirituel, que certaines habitudes de penser nous portent à considérer comme incompatibles. Panurge admet dans son discours une charité naturelle, immanente à l'existence même des êtres et des choses ; en prêtant, par exemple, la vue de ses yeux pour guider les pieds et les mains, la tête accomplit sa fonction naturelle et *à la fois* elle est charitable envers les autres organes du corps. Rabelais est un génie trop riche pour vouloir réduire l'être à l'un de ses aspects.

Pendant des siècles on avait enseigné qu'on parvient à l'Un en se libérant des entraves corporelles. Rabelais, au contraire, suggère qu'on peut redécouvrir l'unité au niveau du concret mouvant et changeant, de l'activité économique, de la vie physiologique et notamment de la sexualité <sup>32</sup>.



Le sentiment de l'unité cosmique se traduit dans l'existence concrète avant tout par un accord avec tout ce que crée la nature, donc par une acceptation de tout ce qui arrive. C'est Pantagruel qui réalise cette attitude de la façon la plus conséquente : « toutes choses prenoit en bonne

32. Il est important de souligner que le *Discours à la louange des prestreurs et deuteurs* aboutit à un éloge de la sexualité (p. 346). Si l'on tient compte de ce passage, qui constitue la conclusion du *Discours*, il sera clair que celui-ci n'est pas un hors-d'œuvre, mais se rattache à l'un des thèmes fondamentaux du *Tiers livre*, celui du mariage.

partie, tout acte interprétoit à bien ; jamais ne se tourmentoit, jamais ne se scandalizoit » (335).

Il faut essayer de prévenir un malentendu possible. Lorsqu'on parle d'unité cosmique ou d'acceptation du monde, on peut donner l'impression qu'on tend à une harmonisation facile et superficielle, qu'on essaie d'escamoter l'injustice et l'absurdité inhérentes au réel. En fait, l'acceptation du monde est autre chose qu'une exaltation sentimentale. Et elle n'a rien d'une résignation passive au mal. Elle est, bien au contraire, une attitude éminemment active, qui implique *nécessairement* l'effort de surmonter les forces empêchant la réalisation de l'unité et de la solidarité humaine. Gargantua et Pantagruel ne s'accommodent pas des imperfections de la civilisation médiévale déclinante ; ils contribuent à créer un monde meilleur : ils fondent un État où règne la justice (l'Utopie) et une institution où règne la liberté parfaite (Thélème), ils combattent l'impérialisme (incarné par Picrochole), l'intolérance, le fanatisme, etc. L'attitude que j'appelle conscience de l'unité est complexe, parce que vivante, elle est accord avec le monde et à la fois protestation contre ce qui empêche le libre développement de l'homme.

Mais les trois géants n'expriment pas toute la pensée de Rabelais. Ils sont trop parfaits pour satisfaire entièrement une sensibilité aussi nettement moderne que la sienne. Ils rappellent de trop près les modèles de sages légués par l'antiquité. La philosophie ancienne a très bien formulé l'idéal de l'unité cosmique, mais elle semble l'avoir appliqué à l'homme concret de façon trop rigide. La sérénité imperturbable et l'acceptation constante de tout ce qui arrive ne s'accordent pas suffisamment avec la complexité essentielle à l'homme. Un être vivant ne peut coïncider avec aucun système de préceptes, fût-il le plus parfaitement vrai.

Ceci me semble expliquer pourquoi Rabelais a senti dès le début le besoin de créer un personnage d'un autre genre : Panurge, qui est très souvent incapable d'accepter la nécessité. Pourtant il n'est pas simplement le pendant



antithétique des géants. Sa folie est ambivalente, nous l'avons constaté en examinant son discours à la louange des prêteurs et emprunteurs.

Mais cette splendide intuition de la solidarité universelle ne devient pas chez lui une attitude constante. L'autre aspect de l'ambivalence qui le caractérise est un refus d'accepter le monde lorsqu'il est question de quelque chose qui le concerne de très près ; il désire, par exemple, un mariage dépourvu de tout inconvénient, comportant une garantie absolue contre le cocuage. Autrement dit, il veut tout ou rien ; ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude du révolté nihiliste : ainsi, le Caligula de Camus, ayant découvert que le monde ne peut pas satisfaire ses désirs démesurés, donne libre cours à sa soif de destruction ; l'Antigone d'Anouilh, après avoir constaté que la pureté absolue est irréalisable, choisit de mourir. Dans le réel concret nulle chose considérée en elle-même ne peut être parfaite, parce que chacune dépend de toutes les autres et subit donc une infinité d'influences favorables aussi bien que défavorables et déformatrices. Mais ce monde où tout s'enchaîne est essentiellement unité, il est donc digne de notre acceptation.

C'est pourquoi Pantagruel conseille à Panurge de prendre une décision et d'accepter ensuite la nécessité, quelle qu'elle soit : « Il se y convient mettre à l'aventure, les oeilz bandéz, baissant la teste, baisant la terre et se recommandant à Dieu au demourant, puyssqu'une foyz l'on se y veult mettre. Aultre asceurance ne vous en sçauroys-je donner » (361). La nécessité qu'il s'agit d'accepter n'est pas celle d'un monde étranger ; c'est une réalité fort proche, à laquelle nous adhérons, parce que nous l'aimons (« baisant la terre »).

Mais Panurge raisonne sur le mariage de façon purement générale et abstraite. Dans le *Tiers livre* sa recherche se déroule dans une région de l'esprit séparée du monde concret. Après avoir appris la réponse de la Dive Bouteille il semble s'être transformé. Il accepte joyeusement le mariage, en oubliant les faux problèmes dans lesquels

il s'était empêtré. Il n'est plus question de cocuage dans ces dernières pages du livre. C'est surtout pour savoir si sa femme lui serait fidèle que Panurge avait voulu consulter l'oracle. Or, il ne remarque même pas que la Dive Bouteille n'a pas répondu à la question qui l'avait tourmenté pendant si longtemps. L'oracle ne pouvait lui enseigner comment trouver l'épouse absolue, il pouvait seulement lui enjoindre d'adhérer à la vie et à sa nécessité, dans la joie.



L'épisode de l'abbaye de Thélème exprime l'idée que la nature se manifeste dans l'homme de façon immédiate, sous l'aspect d'un instinct éthique : « gens libères, bien nés, bien instruietz, conversans en compagnies honnestes, ont par nature un instinct et aguillon, qui tousjours les poulse à faictz vertueux et retire de vice » (159). La séparation entre l'homme et la nature n'est donc pas une donnée ontologique pour Rabelais ; il l'explique par la mauvaise éducation et par la pression des contraintes sociales : (« ... quand par vile subjection et contraincte sont depriméz et asserviz »).

Mais non pas toujours. Il admet que chez certains individus l'instinct éthique manifestant l'unité de l'homme et de la nature est congénitalement peu développé. Il pense, me semble-t-il, que cet instinct s'épanouit pleinement surtout chez les représentants d'une élite. Nous devons constater de nouveau qu'il reste fidèle à ce que nous avons désigné plus haut par le terme d'ésotérisme.

Mais il serait erroné d'attribuer à un génie aussi riche une attitude exclusive. Si l'attitude d'un tel génie peut être définie, ce n'est que par l'unité des contraires, on ne saurait trop le répéter. En effet, l'idée d'une élite est consubstantielle chez Rabelais à un enracinement extraordinairement profond dans la tradition populaire, de même que, par exemple, son réalisme est consubstantiel au goût du fantastique. C'est pourquoi je ne peux pas être d'accord avec Bakhtine, l'auteur d'un ouvrage d'ailleurs.

remarquable sur Rabelais<sup>33</sup>, lorsqu'il veut mettre entre parenthèses l'épisode de l'abbaye de Thélème, comme incompatible avec l'esprit populaire qui anime l'œuvre de cet écrivain. Je dois rappeler une fois de plus que l'abbaye de Thélème est fondée par un roturier. Et elle est destinée à une élite plutôt spirituelle que sociale. Hegel remarque quelque part que dans les contes populaires la noblesse intérieure est souvent figurée par la noblesse sociale (l'homme noble intérieurement y apparaît, par exemple, comme prince ou empereur). Confondre les deux ordres de noblesse constitue un procédé littéraire, fort fréquent dans la littérature antérieure au siècle des lumières. D'ailleurs la démocratie idéale ne nivellerait pas, mais favoriserait la formation d'une élite ; d'une élite qui ne s'isolerait pas du peuple. Les meilleurs amis de Pantagruel sont des roturiers, Panurge et frère Jean, et à la cour de Gargantua on parle le langage populaire le plus truculent (*Gargantua*, chap. v). Ce qui n'exclut nullement l'utilisation du langage savant (II, 8, III, 48, etc.). Quel que soit le biais par lequel on considère Rabelais, on retrouve sa tendance à réunir les contraires.



J'ai cité plus haut une phrase où Pantagruel emploie le mot Dieu. Que veut dire ce mot pour Rabelais ? Voilà une question essentielle sans doute, mais à laquelle il est impossible de donner une réponse étayée par des arguments tout à fait évidents, parce que Rabelais, de même qu'Érasme et que Montaigne, de même que tant d'autres penseurs du passé, — nous l'avons déjà constaté, — cache sa pensée vraiment personnelle. Il exprime assez souvent une conception de Dieu compatible avec un catholicisme de nuance évangélique et à mon avis il pense sincèrement qu'une religion anthropomorphe dans une certaine mesure est indispensable au peuple. Mais son œuvre recèle aussi une pensée qui se dévoile seulement par des allusions difficilement sai-

33. Voir la note 22.

sissables à ceux même que la religion ordinaire ne satisfait pas.

Ainsi dans le chapitre xxviii du *Quart livre*, le Christ est identifié à Pan, et Pan (suivant une interprétation assez répandue, fondée sur la quasi-identité qui existe entre le nom de ce dieu et le mot grec *pan* qui veut dire *tout*) y représente le Tout en tant que divin, par conséquent ce que nous avons appelé l'unité cosmique : « Et ne me semble l'interprétation abhorrente : car à bon droict peut-il estre en language gregois dict Pan, veu que il est le nostre Tout, tout ce que sommes, tout ce que vivons, tout ce que avons, tout ce que espérons est luy, en luy, de luy, par luy <sup>34</sup> » (618). Dire que tout ce que nous sommes et tout ce que nous vivons est Dieu c'est effacer en un sens la différence qu'on suppose d'ordinaire entre l'Un et le Tout <sup>35</sup>. Le Dieu de Rabelais est, fort probablement, l'Un qui est aussi le Tout, le *hen kai pan* de tant d'esprits hardis et indépendants, depuis Lao-Tseu et les présocratiques jusqu'à Spinoza, Goethe et Brunner. De tels esprits ne peuvent pas accepter le surnaturel. Ils expriment non pas une vérité statique, mais une expérience vivante, l'expérience humaine créatrice par excellence ; jamais la même, bien que, en un sens, toujours la même ; l'univers de chacun d'entre eux est merveilleusement nouveau et à chaque époque leur attitude se manifeste comme révolutionnaire.

Ce chapitre, ambigu comme maint autre dans l'œuvre de Rabelais, admet aussi une interprétation conciliable avec la religion exotérique <sup>36</sup>. Je n'ai pas l'intention de la

34. Le fait qu'une phrase semblable à celle-ci peut-être trouvée dans saint Paul ne suffit pas pour prouver que Rabelais ait cru au surnaturel. Si saint Paul avait suivi jusqu'au bout les conséquences qui découlent de la proposition « c'est dans la divinité que nous avons la vie, le mouvement et l'être » (*Actes*, 17, 28), il aurait dû aboutir à nier le surnaturel. Mais son but n'était pas la rigueur de la pensée : il devait chercher à adapter la vérité cachée, celle de l'unité, à la mentalité du grand nombre.

35. Voir Frances Yates, « The Last Laugh », dans *The New York Review*, 9 octobre 1969.

36. Voir A. J. Krailsheimer, « The Significance of the Pan Legend in Rabelais' Thought », dans *The Modern Language Review*, Cambridge, 1961.

contester, l'important pour moi est de souligner qu'elle n'est pas la seule possible ; que ce texte, comme tant d'autres textes traduisant une attitude ésotérique, comporte deux significations.



À chaque époque réapparaît sous une autre forme la tendance à méconnaître l'unité profonde du réel ; très souvent on isole l'un de ses aspects, on le considère comme supérieur et on l'oppose à d'autres aspects. Ainsi, pendant très longtemps on a opposé l'esprit conçu comme divin au corps, conçu comme prison de celui-ci. De même, on a cru que la vérité avait été donnée une fois pour toutes et on a voulu l'enfermer dans des systèmes statiques et clos. Or, je répète, la vérité est à la fois permanence et création continue.

Les tendances unilatérales ne manquent pas à notre époque non plus : on cherche à ériger en absolu le changement et la temporalité. En fait ces aspects ne peuvent pas être pensés comme indépendants à l'égard du permanent et de l'intemporel. Découvrir, par exemple, que tout change, c'est se rendre compte qu'il est absolument impossible que le monde se fige à un moment donné, c'est donc constater que le changement est une vérité intemporelle. On croit penser le changement et le temporel seuls, en réalité on ne peut pas les séparer de leur substance intemporelle. (La temporalité est un aspect du changement même.) Dans son *Rabelais au futur* Jean Paris a eu raison sans doute d'insister sur l'opposition de ce grand écrivain aux systèmes statiques légués par le passé et sur son sens de la temporalité. Il a eu raison de relever la modernité de la pensée exprimée, par exemple, par cette phrase qui se trouve vers la fin du *Cinquième livre* : « ... car par temps ont esté et par temps seront toutes choses latentes inventées » (889). Mais Rabelais est un génie trop riche et trop profond pour pouvoir être unilatéral. Afin de comprendre sa pensée dans sa totalité il convient de rappeler (Jean Paris ne le fait pas) que la phrase citée ci-dessus est située

dans un contexte où est affirmée la *permanence* de la sagesse que j'ai appelée dionysienne. *La pensée de Rabelais est à la fois « au futur » et dans le présent intemporel.* (Ce qui veut dire entre autres : réconciliée avec le monde et à la fois active pour le mieux connaître et le rendre plus humain et plus juste.)

Jean Paris relève, toujours dans le dénouement du *Cinquième livre*, cette autre phrase qui exprime une idée nettement moderne : « ... soyés vous-mesmes interprètes de vostre entreprise » (883). À l'encontre des oracles traditionnels, dont les réponses étaient, pour l'essentiel, des ordres extérieurs à l'individu, la pontife Bacbuc insiste ici sur l'importance de la subjectivité. Ceci est incontestable. Cependant il me semble que Jean Paris conçoit la modernité de Rabelais d'une façon unilatérale : la subjectivité n'est qu'un des aspects de la conscience humaine, elle est inconcevable sans l'universel et sa fonction n'est pas de le nier, mais de le *recréer* sans cesse. La pontife Bacbuc enjoint à Panurge et à ses compagnons de recréer dans leurs existences concrètes, dont chacune est unique et incomparable, une vérité universelle : le « trinch », la sagesse « dionysienne », dont le noyau est la conscience de l'unité.



Dans la mesure où nous connaissons le sentiment de l'unité le monde nous apparaît comme infiniment riche. Non seulement le Tout : dans chaque chose, fût-ce la plus insignifiante, nous découvrons un univers vaste et complexe, car dans l'unité la distinction entre grand et petit n'est plus valable. Nicolas de Cuse affirme que le minimum coïncide avec le maximum, ce qui veut dire entre autres que la chose la plus infime contient l'univers entier ou que chaque microcosme contient le macrocosme.

De même, sous la plume de Rabelais, les réalités les plus ordinaires acquièrent des proportions immenses et révèlent une variété et une richesse insoupçonnées. Panurge trouve l'univers entier dans quelque chose d'aussi limité et prosaïque que les dettes. La bouche de Gargantua

contient plus de vingt-cinq royaumes habités ; dans cet épisode on peut donc également déceler une réminiscence de l'idée que le microcosme humain contient le macrocosme. On peut trouver un écho de la même idée dans ce texte que nous avons déjà examiné plus haut, mais sous un autre biais : « qu'il n'y ait mer, rivière ny fontaine, dont tu ne congnoisse les poissons, tous les oyseaulx de l'air, tous les arbres, arbustes et fructices des foretz, toutes les herbes de la terre, tous les métaulx cachéz au ventre des abysmes, les pierreries de tout Orient et Midy, rien ne te soit incongneu » (206). Cette ample période, animée d'un puissant souffle lyrique (intensifié par la répétition anaphorique du mot *tout*) ne trace certainement pas un programme pratique d'enseignement, mais suggère que l'homme peut contenir le tout, le macrocosme.

Rabelais a créé, surtout dans le *Quart livre*, de nombreux microcosmes, dont la richesse et la variété suggèrent qu'ils participent de l'infinité du macrocosme. Même une chose aussi pauvre au point de vue de notre conscience prosaïque que, par exemple, une andouille est pour lui un pareil microcosme. Il imagine un royaume des Andouilles, dont Mardi-Gras est le dieu tutélaire, qui est défendu par une armée redoutable, où la moutarde est un baume miraculeux. Rabelais est si intensément conscient de l'infinie richesse de chaque parcelle du concret, qu'il est incapable, semble-t-il, de concevoir la monotonie et l'uniformité. Il découvre aussi dans le monde des andouilles une grande diversité : des boudins, des cervelas, des saucisses, des serpents « andouilliques », etc. Brusquement, un univers encore plus riche surgit au milieu de celui-ci : c'est l'armée des cuisiniers qui va lutter contre les andouilles. Ce n'est pas une armée de soldats anonymes. Chaque combattant a un nom qui lui donne une individualité fantastique et comique : Lardonnet, Lardon, Rondlardon, Croquelardon, Tirelardon, Graslardon, Saulvelardon, Archilardon, Antilardon, Frizelardon, Lacelardon, Grattelardon, Marchelardon, Roiddelardon, Bellardon, Neufardon, Douxlardon, Maschelardon, Mouschelardon, Aigrelardon,

Guignelardon, Poyselardon, Myrelardon (remarquons que Rabelais découvre une grande richesse même dans une représentation aussi anodine que celle d'un morceau de lard) ; Crocodilet, Rincepot, Urelipipingues, Cochonnet, Gribouillis, Gringualet, Frippelippes, Cocquecygrue, Bra-guibus, etc. (647).

Cette énumération comprend 150 noms ; elle est l'une des plus amples que j'ai rencontrées ; et son ampleur suggère la vastité et la variété de l'univers qu'elle contribue à évoquer.

Le vent aussi apparaît à Rabelais comme un monde riche. Dans l'épisode de l'Île de Ruach à chaque instant une image nouvelle jaillit en révélant un aspect surprenant de ce monde : ses habitants ne mangent que du vent, leurs maisons sont des girouettes ; quand ils font quelque festin ils dressent les tables sous des moulins à vent. La variété des vents dont ils se nourrissent est aussi grande que celle des aliments dont se servent les hommes de notre monde ; l'un aime la bise, l'autre le zéphyr, un autre accuse ses domestiques de lui avoir dérobé une outre de vent guarbin qu'il gardait précieusement comme un aliment rare pour l'arrière-saison.

Le ventre constitue dans l'œuvre de Rabelais un univers encore plus riche. Un univers qui, par sa massivité et sa pesanteur, fait contraste avec celui du vent. Messer Gaster est gouverneur d'une des nombreuses îles fantastiques décrites dans le *Quart livre*. Mais son pouvoir s'étend bien au-delà des limites de son île. C'est lui qui a inventé « toutes ars, toutes machines, tous mestiers, tous engins et subtilitéz » (696). C'est dire que ce sont les besoins du corps, et en premier lieu la faim, qui ont poussé les hommes à inventer les outils et les techniques. Gaster inventa d'abord l'art du forgeron et l'agriculture, pour cultiver la terre afin qu'elle lui produisît le grain dont il avait besoin. « Il inventa l'art militaire et armes pour grain défendre ... inventa les moulins à eau, à vent, à bras, à aultres mille engins, pour grain mouldre et réduire en farine ... » (708). Son monde est plus vaste que celui de



l'homme : il est un principe cosmique, qui anime les animaux également : « Les aigles, gerfaulx, faulcons, sacres, laniers, austours, esparviers, émerillons, oizeaux aguars, pérégrins, essors, rapineux, saulvaiges, il domesticque et apprivoise de telle façon que, les abandonnant en pleine liberté du ciel quand bon luy semble, tant hault qu'il voudra, tant que luy plaist, les tient suspens, errans, volans, planans, le muguetans, luy faisans la court au-dessus des nues ; puys soubdain les faict du ciel en terre fondre. Et tout pour la trippe ! » (696).

Revenons aux régions humaines du royaume de Gaster. Affirmer que le ventre est l'inventeur des métiers et des techniques, c'est proposer une explication matérialiste de leur origine. Rabelais s'oppose ici délibérément à Marsile Ficin, qui soutient que c'est l'Amour qui a inventé les « arts <sup>37</sup> ». Il est évident qu'il veut réhabiliter le corps, en montrant que les inventions dont l'homme s'enorgueillit sont liées à sa vie physiologique. Mais, conscient de l'unité de la matière et de l'esprit, il s'élève ici à la fois contre la tendance contraire, celle qui consiste à diviniser le corps et l'existence matérielle. Il présente Gaster comme un seigneur tyrannique, « impérieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflectible » (695) et souligne que Pantagruel « eut en grande abomination » les Gastrolâtres.

Néanmoins le monde des Gastrolâtres est, comme les autres mondes créés par Rabelais, d'une grande richesse : « Vous dictiez ... que l'industrie de Nature appert merveilleuse en l'esbatement qu'elle semble avoir prins formant les coquilles de mer : tant y veoyd-on de variété, tant de figures, tant de couleurs, tant de traictz et formes non imitables par art. Je vous asceure qu'en la vesture de ces Gastrolâtres coquillons ne veismes moins de diversité et desguisement » (699).

Ce passage nous révèle un Rabelais particulièrement attentif à l'infinie variété que présentent toutes choses, celles même qui nous apparaissent comme insignifiantes,

37. *Commentaire sur le Banquet de Platon*, troisième discours, chap. III : « Amor est magister artium et gubernator ».

inutiles ou dangereuses. Il critique l'attitude des Gastrolâtres, et en même temps il s'abandonne à la joie de contempler la grande richesse du monde bigarré qu'ils constituent. Cette observation sur la variété des vêtements que portent les Gastrolâtres n'aurait absolument aucun sens chez un écrivain qui serait seulement un satirique ; mais Rabelais est infiniment plus que cela : l'une de ses expériences les plus profondes est l'émerveillement devant l'immense richesse de chaque chose concrète, richesse révélant que chaque microcosme recèle l'infinité du macrocosme.

Le chapitre suivant, où il énumère ce que les Gastrolâtres sacrifient « à leur dieu ventripotent », témoigne d'une véritable ivresse de la variété. Des énumérations gigantesques de plats s'y étalent. Plus peut-être que partout ailleurs, Rabelais se plaît ici à insister sur la diversité des objets qu'il décrit : il ne lui suffit pas d'énumérer les plats — fricassées, tartes, dragées, salades — il sent le besoin de préciser : fricassées, neuf espèces, tartes vingt sortes, dragées, cent couleurs, etc. Nous devons constater une fois de plus que sous sa plume la moindre chose devient étonnamment riche.

Je voudrais mentionner encore un des nombreux mondes créés par Rabelais : celui de Quareshmeprenant. Il représente l'antinature, néanmoins il appartient, *malgré lui*, à la nature et participe de sa richesse inépuisable. Son portrait s'étend sur trois longs chapitres, dans lesquels l'abondance des images est plus grande peut-être que partout ailleurs dans l'œuvre de Rabelais. À chaque instant des comparaisons monstrueusement grotesques y surgissent, se multipliant et proliférant avec une intensité extraordinaire. Rabelais proteste contre le refus de la vie et du monde, mais en même temps il sait que personne n'est réellement séparé de ce monde, pas même ceux qui le refusent ; ils sont, sans s'en rendre compte, solidaires de tout ce qui existe et participent donc de l'omniprésente richesse de la nature, d'une façon qui nous apparaît comme imparfaite et discordante, mais ils y participent quand même.

Il serait peut-être moins difficile de définir l'attitude de Rabelais, si on la comparait, par exemple, avec celle que Voltaire a exprimée dans *Candide*. Les deux écrivains ont critiqué ce qui était absurde et inhumain dans la société de leur temps. Mais Voltaire se sent séparé du monde et, du moins dans *Candide*, il tend plutôt à le refuser ; c'est pourquoi sa vision appauvrit et désubstantialise le réel : les personnages de *Candide* sont des fantoches ; ils sont schématiques, facilement réductibles à des formules. Panurge, au contraire, est indéfinissable, car il est complexe et imprévisible comme la nature. Les personnages du roman de Voltaire sont presque toujours passifs, ils ne font que subir, impuissants, la pression d'un monde qui leur apparaît comme un immense mécanisme indifférent. Ceux de Rabelais sont prodigieusement actifs. Lorsque les soldats de Picrochole envahissent le clos de l'abbaye de Seuillé, frère Jean en tue, à lui seul, « jusques au nombre de treze mille six cens vingt et deux, sans les femmes et petits enfans, cela s'entend tousjours » (87). Les innombrables « petites diableries » qui constituent le passe-temps habituel de Panurge manifestent une énergie et une vitalité immenses et une ingéniosité illimitée. On peut dire que chaque personnage de Rabelais constitue un monde — un monde qui reflète l'infinie créativité de la Nature — on peut le dire, nous l'avons vu, même de ses personnages satirisés ; mais on hésite à l'affirmer de *Candide* ou de *Cunégonde*.

De plus, ceux-ci ne connaissent pas la joie d'être ; ils vivent « dans les convulsions de l'inquiétude ou dans la léthargie de l'ennui ». C'est parce que leur créateur s'est senti étranger au monde.

\*

\*      \*

« Le grand rire de Rabelais, écrit Marcel Aymé, est un phénomène unique dans la littérature de tous les temps, et, à côté de lui, Aristophane, Boccace, Molière font figure de croque-morts. » Cet éloge n'a rien d'excessif, il reste, au contraire, en deçà du miracle que constitue la force

gigantesque du rire rabelaisien. Une interprétation qui n'essaie pas d'en rendre compte n'a aucune chance d'être valable.

Mais qu'est-ce que le rire ? Il est tout d'abord le contraire de la nausée et de l'angoisse engendrées par le sentiment d'être séparé du monde et de soi-même. Le rire franc et puissant est impossible si l'on se croit étranger au monde. Le Caligula de Camus et le héros de *la Nausée* ne rient guère et le lecteur des œuvres de cette espèce non plus. Le rire sarcastique, le rire sardonique, le rire grinçant peuvent être compatibles avec le sentiment de l'étrangeté au monde ; mais ce sont là des variétés d'un rire impur, déformé et détourné de sa fonction originelle. Elles nous éclairent sur l'essence du rire proprement dit aussi peu qu'une affiche publicitaire nous révèle le sens de la peinture ; de même que la réclame utilise certains procédés empruntés à la peinture dans un but qui n'a rien de commun avec la vraie nature de celle-ci, de même, la nausée, l'angoisse, le mépris, la haine et d'autres états psychiques apparentés se subordonnent certains aspects du rire dans un but contraire au sien. Or, il est évident que pour définir un phénomène il faut le considérer à l'état pur. Le rire à l'état pur c'est dans l'œuvre de Rabelais qu'il faut le chercher. Et non pas, par exemple, dans *Candide*, où le rire est amer et laisse percer l'inquiétude (il est impossible de surmonter l'inquiétude si, comme Voltaire, on pense que l'univers est uniquement un amas de forces absurdes).

Le rire ne coïncide pas tout à fait avec l'expérience proprement dite de l'unité. Je le définirais plutôt comme un état psychique à la limite entre la conscience de la séparation et celle de l'unité. Le sentiment de l'unité proprement dit est celui d'un accord et presque d'une fusion avec *tout* ce qui existe, alors que le rire est inconcevable sans la perception de réalités tendant à nous séparer de la nature et à empêcher le libre développement de l'élan créateur par lequel celle-ci se manifeste en nous. Ces réalités, l'homme qui rit les perçoit comme menaçantes et à la fois il s'en affranchit, par le rire même, car ce qui est

éprouvé comme ridicule cesse d'être menaçant et par conséquent de compromettre notre accord avec la nature.

Le rire est joie justement parce qu'il est affranchissement, et par conséquent renouveau de liberté créatrice<sup>38</sup> propre à la nature à l'intérieur de nous-mêmes.

Robert Marichal écrit à propos du *Quart livre* : « une évidente prédilection, nouvelle dans son œuvre et qui semble ne s'être développée que dans sa vieillesse, pour des monstres de cauchemar comme ceux que peint Jérôme Bosch [l'emporte] définitivement<sup>39</sup> ». Cette observation est juste sans doute. Et pourtant il y a une différence essentielle entre Rabelais et Bosch : les monstres que peint celui-ci suscitent l'épouvante, ceux de Rabelais, le rire. Il se libère de l'épouvante qu'ils lui inspirent par la force de son rire et rétablit par là en lui le sentiment de l'unité.

L'être le plus monstrueux qui apparaît dans le *Quart livre* est Quaresmeprenant. Il représente, nous le savons, l'antinature ou, pour employer le terme de Rabelais, *Antiphysie*. (Le mythe de Physis et d'Antiphysie conclut l'épisode de Quaresmeprenant et en précise la signification.) La nature est beauté, équilibre, harmonie, joie, élan créateur. Quaresmeprenant en représente le contraire : la laideur, le déséquilibre, la discordance :

Les orteilz avoit comme une espinette organisée.

Les ongles, comme une vrille.

Les pieds, comme une guinterne.

Les talons, comme une massue ...

Le nombril, comme une vielle ...

Le membre, comme une pantophle ...

Les génitoires, comme un rabot ...

38. J'ai parlé plus haut de l'accord avec la nécessité qu'implique le sentiment de l'unité. Je me contredis en apparence si je définis maintenant la nature par la liberté créatrice. En réalité, la nécessité et la liberté ne sont pas incompatibles. L'artiste, en suivant sa spontanéité, crée une œuvre où tous les détails sont nécessaires : on ne peut remplacer un mot dans un poème par un autre sans détruire la beauté de l'ensemble. Il est impossible de résoudre ici ce problème tellement difficile. La seule chose que je puisse faire est de renvoyer à l'étude la plus profonde à mon avis qui lui ait été consacrée : Lothar Bickel, « Notwendigkeit und Freiheit », dans *Das Leben — eine Aufgabe*, Zürich, 1959.

39. Introduction au *Quart livre*, éd. Droz, 1947, p. xxvi.

Les fesses, comme une herse.  
 Les reins, comme un pot beurrier ...  
 Le dours, comme une arbaleste de passe ...  
 Les coustes, comme un rouet ...  
 Les aisselles, comme un eschiquier ...  
 Les doigts, comme landiers de frarie ...  
 Les mains, comme une estrille ...  
 La barbe, comme une lanterne ...

le refus total de la joie :

Il pleure les troys pars du jour. Jamais ne se trouve aux  
 nopces ... Ses habillemens sont joyeux, tant en façon  
 comme en couleur, car il porte gris et froid, rien  
 devant et rien derrière, et les manches de mesmes.  
 S'il crachoit, c'estoient panerées de chardonnette.  
 S'il mouchoit, c'estoient anguillettes sallées.  
 S'il pleuroit, c'estoient canars à la dodine.  
 S'il trembloit, c'estoient grands pâtés de lièvre.  
 S'il suoit, c'estoient moulues au beurre frays ...

l'inaptitude à créer :

La conscience, comme un dénigement de héronneaulx.  
 Les délibérations, comme une pochée d'orgues ...  
 L'entendement, comme un bréviaire dessiré.  
 Les intelligences, comme limaz sortans des fraires.  
 La volonté, comme troys noix en une escuelle.  
 Le désir, comme six bateaux de sainet foin.  
 Le jugement, comme un chaussepied.  
 La discrétion, comme une moufle ...

« L'anatomie de Quaresmeprenant » est sans doute l'énumération de monstruosité la plus ample qui ait jamais été créée (à côté d'elle l'œuvre de Bosch apparaît comme timide). Mais elle provoque le rire et non pas l'angoisse ; un rire aussi puissant qu'elle est ample ; un rire qui rend comiques, par conséquent inoffensifs, les monstres engendrés par Antiphysie et qui manifeste le triomphe de Physis à l'intérieur de nous.

À mon avis Henri Bergson a raison d'affirmer que nous rions du mécanique plaqué sur du vivant. Le vivant, au sens profond du terme, c'est la spontanéité créatrice de la nature à l'intérieur d'un être, c'est donc la réalité de l'unité avec la nature (je prends ces mots dans un sens qui n'est pas proprement bergsonien). Le mécanique est

une nature qui nous apparaît comme diminuée, figée<sup>40</sup>, séparée de l'élan créateur caractérisant le plein épanouissement du vivant.

Il faut prêter au terme de mécanique un sens très large. Le fanatisme, par exemple, est au fond aussi du mécanique, avant tout par la rigidité qu'il implique. Il constitue pour Rabelais, on le sait, une source riche d'effets comiques. Signalons aussi que l'attitude des moines de Seuillé qui chantent pendant que les soldats de Picrochole pénètrent dans le clos de l'abbaye est rigide au point de devenir une immobilité corporelle (« ... estonnéz, comme fondeurs de cloches »). La vie psychique de l'évêque Home-naz se réduit à une idée fixe, donc rigidifiée, celle de la divinité des Décrétales.

J'ajouterais que les conventions sociales sont également du figé ; elles peuvent nous séparer des sources vives qui existent en nous, mais, à la différence du fanatisme, elles sont pratiquement utiles. Notre entendement doit les respecter, mais le rire s'en libère : il est aussi sentiment de la relativité de notre morale pratique. Il s'ensuit que le rire à l'état pur est indécent. Mais l'indécence comique est fort différente de l'indécence « sérieuse », qui exprime souvent une attitude morale de valeur inférieure à celle qu'exigent les conventions sociales. Le rire est *au-dessus* des conventions, parce qu'il est affirmation de notre spontanéité créatrice<sup>41</sup>. En tant que sujet de Louis XIV, Molière était contraint de tenir compte des bienséances ; je crois que c'est une des raisons pour lesquelles son rire est moins puissant que celui de Rabelais.

40. Je dis *qui nous apparaît* et non pas *qui est* diminuée et figée, car en réalité la nature est créatrice toujours et partout. A l'encontre de Bergson, je pense que la distinction entre le vivant et le mécanique est valable seulement au point de vue de l'homme. Voir à ce sujet : C. Brunner, *Die Lehre von den Geistigen und vom Volk*, Stuttgart, 1962, notamment le chapitre : « Pneumatologie als Fundament der Psychologie » ; traduction anglaise : *Science, Spirit, Superstition*, Londres, 1968, p. 304-333.

41. Non seulement le rire, mais toute manifestation de la spontanéité créatrice est au-dessus des conventions sociales. Le nu dans la peinture et dans la sculpture, en tant qu'elles témoignent de spontanéité créatrice, produit une impression foncièrement différente de celle que laisse le nu exclusivement pornographique.

L'imagination et le rire de Rabelais deviennent singulièrement puissants dans les passages indécents de son œuvre ; la réalité « basse » qui y est présentée est transmuée par là en liberté créatrice et en beauté — principes d'une morale supérieure à celle de notre entendement pratique ; ainsi le chapitre XIII de *Gargantua*, « Comment Grandgousier cogneut l'esprit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul », ou les immenses énumérations que renferment les chapitres XXVI et XXVIII du *Tiers livre*, où le mot *couillon* est répété 336 fois. Coleridge a raison, sans aucun doute, de dire que « la morale de l'œuvre [de Rabelais] est de l'espèce la plus raffinée et la plus élevée <sup>42</sup> ».

La substance du rire n'est pas dans la nature de l'objet dont on rit — l'humain diminué —, mais dans la joie qu'on éprouve lorsqu'on en triomphe et qu'on retrouve l'accord avec la nature, qui est essentiellement créativité. La substance du rire est la joie du retour à la créativité, non l'humain diminué en tant que tel. On peut atteindre par le rire les sommets les plus hauts de la créativité. Flaubert dit que Rabelais nous fait croire à une nature plus qu'humaine.

Dans la littérature le rire est donc notamment *peinture créatrice de l'inaptitude à créer*. Ceci est particulièrement évident dans la « Harangue de Maistre Janotus de Bragmardo ». Le théologien représente le tarissement total de la spontanéité créatrice. Sa vie authentiquement vécue se réduit aux fonctions les plus élémentaires et les plus mécaniques, à celles qui n'impliquent pas même l'aptitude à s'adapter à une situation concrète (ce qui supposerait un certain degré de créativité) : « ... et ne me fault plus dorénavant que bon vin, bon liet, le dos au feu, le ventre à table et escuelle bien profonde ». Ce tarissement se traduit par la répétition mécanique de formules mémorisées : « Verum enim vero, quando quidem, dubio procul, edepol, quoniam, ita certe, meus Deus fidus ... Et plus n'en diet le dépo-

42. Coleridge's *Miscellaneous Criticism*, Cambridge, 1936, p. 407.



sant. Valete et plaudite. Calepinus recensui. » Mais cette harangue n'est pas simplement reproduction de traits caractéristiques du tarissement. Elle est création. Ainsi cette phrase extraordinaire : « Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. » Le rire qu'elle déchaîne exprime l'affranchissement à l'égard de la tautologie qui résulte de la mécanique et du tarissement, il est création de quelque chose d'absolument original à partir du manque total d'originalité.

Le rire de Rabelais est un phénomène unique dans la littérature universelle, aucun autre écrivain comique ne s'est senti aussi entièrement libre à l'égard de l'humain diminué et figé et aussi proche de la nature créatrice.

\*

\*      \*

On a souvent affirmé qu'en identifiant des objets qui apparaissent comme divers à notre conscience pratique, l'image poétique suggère la « ténébreuse et profonde unité » que constitue l'univers. Constaté, par exemple, que : « *Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies* », c'est redécouvrir l'unité originelle des sensations olfactives, tactiles et visuelles, que l'on perçoit dans les états de séparation comme irrémédiablement différentes. Je crois qu'il convient non seulement d'accepter cette conception, mais de l'étendre à tout rapprochement de représentations que nous ne sommes pas habitués à relier dans notre existence prosaïque.

Dans la littérature du passé il y a peu d'œuvres qui unifient avec une si merveilleuse hardiesse et avec une aussi souveraine liberté créatrice que celle de Rabelais des représentations semblant devoir rester pour nous toujours éloignées les unes des autres. Ainsi, notre conscience pratique perçoit le réel et le fantastique comme deux ordres nettement distincts. Rabelais les juxtapose avec une désinvolture totale, comme si leur unité était la chose la plus naturelle et la plus évidente.

... cent cinquante mille putains, belles comme déesses ...

— Voilà pour moy, dist Panurge ...

— Dont les aulcunes sont *amazones*, les aultres lyonoyses, les aultres parisiannes, tourangelles, angevines, poictevines, normandes, allemandes (278).

De là partans passèrent par Cap Blanco, par Senège, par Cap Virido, par Gambre, par Sagres, par Melli, par le Cap de Bona Sperantza, et firent scalle au royaulme de Mélinde.

De là partans, feirent voille au vent de la transmontane, passans par *Meden*, par *Uti*, par *Udem*, par *Gelasim*, par *les isles de Phées*, et jouxte le royaulme de *Achorie* ; finalement arrivèrent au port de *Utopie*, distant de la ville des *Amaurotes*, par troys lieues et quelque peu dadvantaige (272).

(J'ai reproduit en italiques les éléments fantastiques de ces énumérations. Il est évident que leur fusion avec les éléments réels y est totale.)

La fusion d'ordres différents est encore plus impressionnante, par exemple, dans le passage suivant. « [Gargantua] fist faire quatre grosses chaines de fer pour ... lyer [Pantagruel] et fist faire des arboutans à son berceau, bien afustez. Et de ces chaines en avez une à la Rochelle, que l'on lève au soir entre les deux grosses tours du havre ; l'autre est à Lyon, l'autre à Angiers, et la quarte fut emportée des diables pour lier Lucifer, qui se deschainoit en ce temps-là à cause d'une colique qui le tourmentoit extraordinairement pour avoir mangé l'âme d'un sergent en fricassée à son desjeuner » (184).

À l'unification du fantastique et du réel s'ajoute ici le rapprochement tout à fait inattendu d'objets aussi hétérogènes que la fricassée, Lucifer, l'âme et le sergent ; « une âme en fricassée » est une espèce de métaphore, où le pouvoir unificateur de l'imagination se manifeste avec une intensité vraiment extraordinaire.

Que peut-il y avoir de commun entre les murailles d'une ville et les parties sexuelles de la femme ? Rabelais les rapproche cependant dans le chapitre xv de *Pantagruel* : « Je vois que les callibistrs des femmes de ce pays sont à meilleur marché que les pierres. D'iceulx fauldroit

bastir les murailles, en les arrangeant par bonne symméterye d'architecture et mettant les plus grans au premiers rancez, et puis, en taluant à doz d'asne, arranger les moyens et finalement les petitz » (233).

La précision des termes techniques (« en taluant à doz d'asne ») évoque un ordre de choses fort éloigné de celui auquel appartiennent les « callibistrs » ; et pourtant l'abîme qui les sépare est franchi, leur fusion s'effectue.

Lorsqu'elle rapproche et unifie des objets hétérogènes, l'imagination éveille en nous un sentiment de libération. Libération à l'égard des distinctions et des séparations constituant notre conscience pratique. Libération qui s'ajoute à celle que cause le rire, lui confère une force immense et intensifie au possible la joie d'être.

Pour terminer, signalons encore l'extraordinaire chapitre xxxviii du *Tiers livre*, où l'image du fou est reliée aux domaines les plus hétérogènes que comprend l'univers. Le fou est en rapport avec le cosmos et surtout avec les astres : Fol céleste, F. terrien, F. mercurial, F. jovial, F. lunatique, F. erratique, F. aeteré et junonien, F. arctique, F. riant et vénérien ; avec le monde de la musique : Fol de haute gamme, F. de *b* quarre et de *b* mol, F. barytonant ; avec le monde du clergé : Fol papal, F. consistorial, F. conclaviste, F. bulliste, F. synodal, F. épiscopal, F. monachal, F. sommiste, F. capussionnaire, F. à simple tonsure, F. bien bullé ; avec le monde des princes et de la noblesse : Fol césarin, F. impérial, F. royal, F. auguste, F. ducal, F. seigneurial, F. palatin ; avec le monde du peuple : Fol vulgaire, F. populaire, F. villatique, F. rustique ; avec le monde de l'érudition : Fol doctoral, F. d'algorisme, F. d'algèbre, F. de caballe, F. talmudique, F. de seconde intention, F. allégorique, F. tacuin, F. antonomatique, F. de perspective, F. modal, F. d'azimuth, F. d'almicantarath ; avec le monde du vin : Fol de soubstraicte, F. de mere goutte, F. de la prime cuvée, F. de montaison ; avec le monde de la nourriture : Fol culinaire, F. contre hastier ; avec la vie physiologique : Fol capital, F. cérébreux, F. cordial, F. cotal, F. épaticque, F. splénétique, F. ven-

teux, F. lymphatique, F. bien mentulé ; avec la vie spirituelle : Fol transcendant, F. métaphysical, F. ecstatique ; avec le monde de la danse : Fol de morisque ; avec le monde de l'habillement : Fol braguart, F à la martingualle, F. gnourgias, F. à double rebras ; avec le monde des métaux : Fol à XXIV caratz ; avec le monde moral de l'homme : Fol triumpphant, F. exemplaire, F. insigne, F. favorit, F. redoubté, F. soubelin, F. aleigre, F. solennel, F. recreatif ; avec le monde des oiseaux : Fol niais, F. passagier, F. branchier, F. aguard, F. revenu de queue, F. griays, F. mal empiété, et ainsi de suite ; je suis loin d'avoir épuisé les épithètes utilisées dans ce chapitre.

Dans cette ample énumération l'ordre propre à notre entendement prosaïque est nié radicalement. Elle est composée de rapprochements purement gratuits, qui n'expriment rien d'explicable, qui expriment seulement le sentiment que les choses les plus hétérogènes en apparence sont liées intimement, que tout est lié à tout, car toutes les réalités constituent une seule et même unité.



Par sa pensée, par ses mythes, par son rire, par son imagination Rabelais nous libère des distinctions et des séparations constituant notre conscience pratique et éveille en nous le sentiment — ou le pressentiment — de l'unité. C'est surtout dans ce sentiment qu'il faut chercher le secret de l'immense joie d'être qui anime son œuvre et celui, non moins étonnant, d'une grande élévation spirituelle naissant de représentations basses au possible. Nous comprenons maintenant pourquoi Flaubert (qui admirait Spinoza, le créateur de la philosophie de l'unité la plus profonde) a considéré Rabelais comme *sacrosaint* <sup>43</sup>.

MICHAËL BARAZ

43. *Correspondance*, Paris, Conard, t. V, p. 341.